НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

БЕГЛЫЕ ВЗГЛЯДЫ

Новое прочтение русских травелогов первой трети XX века

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

В европейских литературах жанр травелога (travelogue, англ. — повествование о путешествии) занимает центральное место с самого начала Нового времени. Эта книга предлагает широкий спектр новых прочтений русских травелогов первой трети XX века, охватывая произведения А. Чехова, В. Розанова, М. Цветаевой, О. Мандельштама, А. Белого, В. Шкловского, И. Эренбурга, Г. Иванова, М. Горького, А. Платонова. Основное внимание уделяется травелогам в границах или на границы советской империи, однако представлены и те, в которых речь идет о впечатлениях русских писателей в Западной Европе. Название «Беглые взгляды», с одной стороны, подразумевает историческое состояние бегства, в которое были ввергнуты люди вследствие Первой мировой войны, Октябрьской революции и Гражданской войны в России, с другой стороны — акцентирует эстетическую и поэтологическую «беглость» травелогов модернизма, их ассоциативный и коннотативный потенциал. Так возникает новый образ жанра травелога и его эволюции в русской литературе.

- Беглые взгляды: Новое прочтение русских травелогов первой трети XX века
  - Предисловие
  - I. Введение
    - Путешествие на Солнце без возврата:
  - II. «Беглый» модерн: травелоги в преддверии XX века
    - Писатель «в бегах»:
    - «Мимолетное»:
      -
      -
    - Путешествия во время гражданской войны:
  - III. Дороги бегства: путешествия на периферию империи
    - Дороги странствующих крыс:
      - I. Предварительные замечания
      - II. Конструирование «Персии»
      - III. Конструирование текста
      - IV. Конструирование собственного Я
      - V. Заключение
    - Путешествия Осипа Мандельштама в Крым: поэтическая медиализация
    - Глаз как «орудие мышления»:

        - «Надо уметь видеть»:
    - IV. Центральная перспектива: травелог ка «набросок» советского модерна
        - Наставник в пути:
        - Русские травелоги середины 1930-х годов
        - Платонов и Средняя Азия
    - V. Перевернутая перспектива: изгнание как путешествие — путешествие как изгнание
        - Изгнание как путешествие: русский взгляд Другого (1920-е годы)
        - Вездесущность и глубина:
        - Очерки «По Европе на автомобиле» в генезисе художественной прозы Георгия Иванова 1930-х годов
        - «Откуда у хлопца испанская грусть?»
    - VI. Новые точки зрения. Путешествия в метрополии: дискурс — фотография — фильм
        - Хронологические и фотографические «уловки» в «ZOO, или Письмах не о любви» Виктора Шкловского
        - «Либеральное путешествие»:
        - Объект в объективе: парижские видения Ильи Эренбурга
        - Путешествия минеролога и геохимика В. И. Вернадского
- notes
    - 1
    - 2
    - 3
    - 4
    - 5
    - 6
    - 7
    - 8
    - 9
    - 10
    - 11
    - 12
    - 13
    - 14
    - 15
    - 16
    - 17
    - 18

- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62

- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106

- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144
- ○ 145
- ○ 146
- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149
- ○ 150

- ○ 151
- ○ 152
- ○ 153
- ○ 154
- ○ 155
- ○ 156
- ○ 157
- ○ 158
- ○ 159
- ○ 160
- ○ 161
- ○ 162
- ○ 163
- ○ 164
- ○ 165
- ○ 166
- ○ 167
- ○ 168
- ○ 169
- ○ 170
- ○ 171
- ○ 172
- ○ 173
- ○ 174
- ○ 175
- ○ 176
- ○ 177
- ○ 178
- ○ 179
- ○ 180
- ○ 181
- ○ 182
- ○ 183
- ○ 184
- ○ 185
- ○ 186
- ○ 187
- ○ 188
- ○ 189
- ○ 190
- ○ 191
- ○ 192
- ○ 193
- ○ 194

- ○ 195
- ○ 196
- ○ 197
- ○ 198
- ○ 199
- ○ 200
- ○ 201
- ○ 202
- ○ 203
- ○ 204
- ○ 205
- ○ 206
- ○ 207
- ○ 208
- ○ 209
- ○ 210
- ○ 211
- ○ 212
- ○ 213
- ○ 214
- ○ 215
- ○ 216
- ○ 217
- ○ 218
- ○ 219
- ○ 220
- ○ 221
- ○ 222
- ○ 223
- ○ 224
- ○ 225
- ○ 226
- ○ 227
- ○ 228
- ○ 229
- ○ 230
- ○ 231
- ○ 232
- ○ 233
- ○ 234
- ○ 235
- ○ 236
- ○ 237
- ○ 238

- ○ 239
- ○ 240
- ○ 241
- ○ 242
- ○ 243
- ○ 244
- ○ 245
- ○ 246
- ○ 247
- ○ 248
- ○ 249
- ○ 250
- ○ 251
- ○ 252
- ○ 253
- ○ 254
- ○ 255
- ○ 256
- ○ 257
- ○ 258
- ○ 259
- ○ 260
- ○ 261
- ○ 262
- ○ 263
- ○ 264
- ○ 265
- ○ 266
- ○ 267
- ○ 268
- ○ 269
- ○ 270
- ○ 271
- ○ 272
- ○ 273
- ○ 274
- ○ 275
- ○ 276
- ○ 277
- ○ 278
- ○ 279
- ○ 280
- ○ 281
- ○ 282

- ○ 283
- ○ 284
- ○ 285
- ○ 286
- ○ 287
- ○ 288
- ○ 289
- ○ 290
- ○ 291
- ○ 292
- ○ 293
- ○ 294
- ○ 295
- ○ 296
- ○ 297
- ○ 298
- ○ 299
- ○ 300
- ○ 301
- ○ 302
- ○ 303
- ○ 304
- ○ 305
- ○ 306
- ○ 307
- ○ 308
- ○ 309
- ○ 310
- ○ 311
- ○ 312
- ○ 313
- ○ 314
- ○ 315
- ○ 316
- ○ 317
- ○ 318
- ○ 319
- ○ 320
- ○ 321
- ○ 322
- ○ 323
- ○ 324
- ○ 325
- ○ 326

- ○ 327
- ○ 328
- ○ 329
- ○ 330
- ○ 331
- ○ 332
- ○ 333
- ○ 334
- ○ 335
- ○ 336
- ○ 337
- ○ 338
- ○ 339
- ○ 340
- ○ 341
- ○ 342
- ○ 343
- ○ 344
- ○ 345
- ○ 346
- ○ 347
- ○ 348
- ○ 349
- ○ 350
- ○ 351
- ○ 352
- ○ 353
- ○ 354
- ○ 355
- ○ 356
- ○ 357
- ○ 358
- ○ 359
- ○ 360
- ○ 361
- ○ 362
- ○ 363
- ○ 364
- ○ 365
- ○ 366
- ○ 367
- ○ 368
- ○ 369
- ○ 370

- ○ 371
- ○ 372
- ○ 373
- ○ 374
- ○ 375
- ○ 376
- ○ 377
- ○ 378
- ○ 379
- ○ 380
- ○ 381
- ○ 382
- ○ 383
- ○ 384
- ○ 385
- ○ 386
- ○ 387
- ○ 388
- ○ 389
- ○ 390
- ○ 391
- ○ 392
- ○ 393
- ○ 394
- ○ 395
- ○ 396
- ○ 397
- ○ 398
- ○ 399
- ○ 400
- ○ 401
- ○ 402
- ○ 403
- ○ 404
- ○ 405
- ○ 406
- ○ 407
- ○ 408
- ○ 409
- ○ 410
- ○ 411
- ○ 412
- ○ 413
- ○ 414

- ○ 415
- ○ 416
- ○ 417
- ○ 418
- ○ 419
- ○ 420
- ○ 421
- ○ 422
- ○ 423
- ○ 424
- ○ 425
- ○ 426
- ○ 427
- ○ 428
- ○ 429
- ○ 430
- ○ 431
- ○ 432
- ○ 433
- ○ 434
- ○ 435
- ○ 436
- ○ 437
- ○ 438
- ○ 439
- ○ 440
- ○ 441
- ○ 442
- ○ 443
- ○ 444
- ○ 445
- ○ 446
- ○ 447
- ○ 448
- ○ 449
- ○ 450
- ○ 451
- ○ 452
- ○ 453
- ○ 454
- ○ 455
- ○ 456
- ○ 457
- ○ 458

- 459
- 460
- 461
- 462
- 463
- 464
- 465
- 466
- 467
- 468
- 469
- 470
- 471
- 472
- 473
- 474
- 475
- 476
- 477
- 478
- 479
- 480
- 481
- 482
- 483
- 484
- 485
- 486
- 487
- 488
- 489
- 490
- 491
- 492
- 493
- 494
- 495
- 496
- 497
- 498
- 499
- 500
- 501
- 502

- ○ 503
- ○ 504
- ○ 505
- ○ 506
- ○ 507
- ○ 508
- ○ 509
- ○ 510
- ○ 511
- ○ 512
- ○ 513
- ○ 514
- ○ 515
- ○ 516
- ○ 517
- ○ 518
- ○ 519
- ○ 520
- ○ 521
- ○ 522
- ○ 523
- ○ 524
- ○ 525
- ○ 526
- ○ 527
- ○ 528
- ○ 529
- ○ 530
- ○ 531
- ○ 532
- ○ 533
- ○ 534
- ○ 535
- ○ 536
- ○ 537
- ○ 538
- ○ 539
- ○ 540
- ○ 541
- ○ 542
- ○ 543
- ○ 544
- ○ 545
- ○ 546

- ○ 547
- ○ 548
- ○ 549
- ○ 550
- ○ 551
- ○ 552
- ○ 553
- ○ 554
- ○ 555
- ○ 556
- ○ 557
- ○ 558
- ○ 559
- ○ 560
- ○ 561
- ○ 562
- ○ 563
- ○ 564
- ○ 565
- ○ 566
- ○ 567
- ○ 568
- ○ 569
- ○ 570
- ○ 571
- ○ 572
- ○ 573
- ○ 574
- ○ 575
- ○ 576
- ○ 577
- ○ 578
- ○ 579
- ○ 580
- ○ 581
- ○ 582
- ○ 583
- ○ 584
- ○ 585
- ○ 586
- ○ 587
- ○ 588
- ○ 589
- ○ 590

- ○ 591
- ○ 592
- ○ 593
- ○ 594
- ○ 595
- ○ 596
- ○ 597
- ○ 598
- ○ 599
- ○ 600
- ○ 601
- ○ 602
- ○ 603
- ○ 604
- ○ 605
- ○ 606
- ○ 607
- ○ 608
- ○ 609
- ○ 610
- ○ 611
- ○ 612
- ○ 613
- ○ 614
- ○ 615
- ○ 616
- ○ 617
- ○ 618
- ○ 619
- ○ 620
- ○ 621
- ○ 622
- ○ 623
- ○ 624
- ○ 625
- ○ 626
- ○ 627
- ○ 628
- ○ 629
- ○ 630
- ○ 631
- ○ 632
- ○ 633
- ○ 634

- ○ 635
- ○ 636
- ○ 637
- ○ 638
- ○ 639
- ○ 640
- ○ 641
- ○ 642
- ○ 643
- ○ 644
- ○ 645
- ○ 646
- ○ 647
- ○ 648
- ○ 649
- ○ 650
- ○ 651
- ○ 652
- ○ 653
- ○ 654
- ○ 655
- ○ 656
- ○ 657
- ○ 658
- ○ 659
- ○ 660
- ○ 661
- ○ 662
- ○ 663
- ○ 664
- ○ 665
- ○ 666
- ○ 667
- ○ 668
- ○ 669
- ○ 670
- ○ 671
- ○ 672
- ○ 673
- ○ 674
- ○ 675
- ○ 676
- ○ 677
- ○ 678

- ○ 679
- ○ 680
- ○ 681
- ○ 682
- ○ 683
- ○ 684
- ○ 685
- ○ 686
- ○ 687
- ○ 688
- ○ 689
- ○ 690
- ○ 691
- ○ 692
- ○ 693
- ○ 694
- ○ 695
- ○ 696
- ○ 697
- ○ 698
- ○ 699
- ○ 700
- ○ 701
- ○ 702
- ○ 703
- ○ 704
- ○ 705
- ○ 706
- ○ 707
- ○ 708
- ○ 709
- ○ 710
- ○ 711
- ○ 712
- ○ 713
- ○ 714
- ○ 715
- ○ 716
- ○ 717
- ○ 718
- ○ 719
- ○ 720
- ○ 721
- ○ 722

- ○ 723
- ○ 724
- ○ 725
- ○ 726
- ○ 727
- ○ 728
- ○ 729
- ○ 730
- ○ 731
- ○ 732
- ○ 733
- ○ 734
- ○ 735
- ○ 736
- ○ 737
- ○ 738
- ○ 739
- ○ 740
- ○ 741
- ○ 742
- ○ 743
- ○ 744
- ○ 745
- ○ 746
- ○ 747
- ○ 748
- ○ 749
- ○ 750
- ○ 751
- ○ 752
- ○ 753
- ○ 754
- ○ 755
- ○ 756
- ○ 757
- ○ 758
- ○ 759
- ○ 760
- ○ 761
- ○ 762
- ○ 763
- ○ 764
- ○ 765
- ○ 766

- ○ 767
- ○ 768
- ○ 769
- ○ 770
- ○ 771
- ○ 772
- ○ 773
- ○ 774
- ○ 775
- ○ 776
- ○ 777
- ○ 778
- ○ 779
- ○ 780
- ○ 781
- ○ 782
- ○ 783
- ○ 784
- ○ 785
- ○ 786
- ○ 787
- ○ 788
- ○ 789
- ○ 790
- ○ 791
- ○ 792
- ○ 793
- ○ 794
- ○ 795
- ○ 796
- ○ 797
- ○ 798
- ○ 799
- ○ 800
- ○ 801
- ○ 802
- ○ 803
- ○ 804
- ○ 805
- ○ 806
- ○ 807
- ○ 808
- ○ 809
- ○ 810

- ○ 811
- ○ 812
- ○ 813
- ○ 814
- ○ 815
- ○ 816
- ○ 817
- ○ 818
- ○ 819
- ○ 820
- ○ 821
- ○ 822
- ○ 823
- ○ 824
- ○ 825
- ○ 826
- ○ 827
- ○ 828
- ○ 829
- ○ 830
- ○ 831
- ○ 832
- ○ 833
- ○ 834
- ○ 835
- ○ 836
- ○ 837
- ○ 838
- ○ 839
- ○ 840
- ○ 841
- ○ 842
- ○ 843
- ○ 844
- ○ 845
- ○ 846
- ○ 847
- ○ 848
- ○ 849
- ○ 850
- ○ 851
- ○ 852
- ○ 853
- ○ 854

- ○ 855
- ○ 856
- ○ 857
- ○ 858
- ○ 859
- ○ 860
- ○ 861
- ○ 862
- ○ 863
- ○ 864
- ○ 865
- ○ 866
- ○ 867
- ○ 868
- ○ 869
- ○ 870
- ○ 871
- ○ 872
- ○ 873
- ○ 874
- ○ 875
- ○ 876
- ○ 877
- ○ 878
- ○ 879
- ○ 880
- ○ 881
- ○ 882
- ○ 883
- ○ 884
- ○ 885
- ○ 886
- ○ 887
- ○ 888
- ○ 889
- ○ 890
- ○ 891
- ○ 892
- ○ 893
- ○ 894
- ○ 895
- ○ 896
- ○ 897
- ○ 898

- ○ 899
- ○ 900
- ○ 901
- ○ 902
- ○ 903
- ○ 904
- ○ 905
- ○ 906
- ○ 907
- ○ 908
- ○ 909
- ○ 910
- ○ 911
- ○ 912
- ○ 913
- ○ 914
- ○ 915
- ○ 916
- ○ 917
- ○ 918
- ○ 919
- ○ 920
- ○ 921
- ○ 922
- ○ 923
- ○ 924
- ○ 925
- ○ 926
- ○ 927
- ○ 928
- ○ 929
- ○ 930
- ○ 931
- ○ 932
- ○ 933
- ○ 934
- ○ 935

Беглые взгляды: Новое прочтение русских травелогов первой трети XX века
(Сборник статей)

Предисловие

Предлагаемый читателю сборник статей славистов Европы и России имеет свою предысторию. Она восходит к Международному симпозиуму, который проходил в феврале 2006 года в Бременском университете в рамках проекта Фонда Фольксваген «Взгляды Других, путешествия в метрополии: Берлин, Париж, Москва между двумя мировыми войнами». Бременскому симпозиуму предшествовали симпозиумы в Оснабрюке (Германия, январь 2004) и в Серизи-ла-Саль (Франция, сентябрь 2004), на которых метафорика «взгляда Других» или же «скрещивающихся взглядов» (regards с raisés) оказалась необыкновенно продуктивной при сравнительном прочтении немецких, французских и русских травелогов.

В этот период в рамках проекта вышло из печати три сборника на немецком языке[1]; четвертый сборник «Flüchtige Blicke. Relektüren russischer Reisetexte des 20. Jahrhunderts» появился в начале 2009 года. Из этого сборника для перевода на русский язык[2] были отобраны статьи, на наш взгляд, пунктирно отмечающие существенные этапы развития литературного модерна в России: от «беглого модерна» конца XIX века до модернистских «набросков» советского периода.

Концепт «беглого взгляда» как нельзя лучше соответствует состоянию бегства, в которое была ввергнута вся Россия, оказавшаяся в первой трети XX века в пучине революции и Гражданской войны. Именно этим состоянием обусловливалась вынужденная или намеренная «беглость» взглядов русских путешественников эпохи исторического перелома — не важно, где они находились в это время: в России или за ее пределами.

«Беглость» визуального ряда часто становилась причиной текстовых «сбоев»: зримый образ и написанное слово нередко вступали в сложные и противоречивые отношения, приводившие как к взаимозаменяемости, так и к взаимному отрицанию.

Понятия «свой» и «чужой» (другой) постепенно теряли привычные для травелогов смыслы, двигаясь от их противостояния к кажущейся идентичности, вплоть до полного снятия этого противопоставления или же, вследствие усиления идеологического начала, к совершенному отчуждению.

Вместе с тем в концепте «беглого взгляда» кроется чрезвычайно богатый эстетический и поэтологический потенциал. Пожалуй, наиболее точно это выразил О. Мандельштам в своем «Путешествии в Армению»: «Но глаз мой, падкий до всего странного, мимолетного и скоротечного, улавливал в

путешествии лишь светоносную дрожь случайностей, растительный орнамент действительности».

Эти и некоторые другие особенности русских травелогов первой трети XX века представляются нам наименее изученными в современной науке. Настоящий сборник призван в известной мере заполнить существующую лакуну.

В.-С. Киссель

Г. А. Тиме

I. Введение

Путешествие на Солнце без возврата: к вопросу о модернизме в русских травелогах первой трети XX века

I

Символист Андрей Белый в своем стихотворении в прозе «Аргонавты» (1904) изображает уникальное путешествие — познавательное и завоевательное, однако обреченное на гибель[3]. В начале XXIII века некий писатель, наблюдая заход осеннего солнца, задумывает путешествие за «золотым руном» по образу мифического путешествия аргонавтов. Чтобы познакомить других со своим замыслом, этот писатель вскоре издает журнал «Золотое руно» и инспирирует создание Межпланетарного общества, располагающего финансовыми средствами и техническими знаниями для создания первого космического корабля для полета на Солнце[4]. Через пять лет эта идея всюду приобретает многочисленных приверженцев, которые хотели бы отправиться в настоящее путешествие пилигримов, так как после долгого периода скепсиса человечество пережило религиозный ренессанс, выразившийся в первую очередь в создании «религии пилигримов»[5]. Техническое осуществление своих планов писатель доверяет глухонемому конструктору, который создает космический корабль из лучей солнца. Между тем приверженцы этого начинания объединяются в союз «кавалеров ордена Золотого Руна» и празднуют предстоящий старт солнечного корабля согласно средневековому ритуалу[6].

Поэты и инженеры поднялись наконец на борт «Арго», чтобы возглавить «переселение человечества на солнце» и «чертоги солнца наполнить»[7]. И хотя путешественникам удается преодолеть притяжение Земли, но вдали от людей, в пустоте космоса писатель осознает дерзкую самонадеянность своего предприятия, хочет привлечь к ответу инженера, но обнаруживает, что рядом с ним нет ни одного человека, а сидит только соломенная кукла в маске. Поэт умирает, его труп продолжает космический полет. А в это время на Земле его последователи-энтузиасты строят дальнейшие планы по переселению человечества, не подозревая о том, что их первый отряд уже потерпел крушение[8].

В стихотворении Белого буквально на нескольких страницах собраны основные мотивы литературы путешествий русского

модерна, которая сплавляет миф и научную фантастику и одновременно развивает поэтику бегства и (визуальной) беглости, имевшую большее значение для жанра русских травелогов XX века, нежели считалось раньше. Прежде всего, этот фрагмент свидетельствует о восхищении символистов светом солнца, его сиянием, редкими и яркими красочными эффектами, отражениями, оптическими обманами и разного рода визуальными феноменами[9]. Текст перенасыщен определениями цвета; «дрожащие молнии», «огненные нити» и «золотые стрелы» столь же интенсивны, сколь и беглые визуальные феномены[10].

Такой литературный прием нацеливает текст Белого на внутреннее зрение читателя, которое должно быть в состоянии (или стремиться) воображать красочные эффекты. По своей необыкновенной визуальной выразительности стихотворение Белого продолжает старую европейскую традицию, получившую в символистских кругах необыкновенную популярность[11]. В развитии «нового видения» русский символизм обгонял футуризм и формализм. Poetae docti Иннокентий Анненский или Вячеслав Иванов могли бы при этом ссылаться, например, на метафизику Аристотеля, отдавшего предпочтение зрительному восприятию по отношению к слуху, запаху, вкусу и осязанию[12]. Этот «окулярцентризм», сильно повлиявший на западную культуру и особенно на модернизм, по мнению многих его историков, в русском восприятии рубежа XIX–XX веков достиг своего апогея[13]. Литература, философия, религиозное мышление эпохи развивали обостренное сознание визуальной экспозиции человека. Человек — не только живое существо, владеющее языком, но и существо, которое, по Гансу Блюменбергу, определяется «комплексом […] видимости, возможностью быть видимым, видеть и изображать себя»[14]. Стихотворение в прозе «Аргонавты» тоже полностью определяется «комплексом видимости». Утопический план путешествия на Солнце основывается на особой интенсивности визуального восприятия. Центральное небесное светило, обеспечивающее нашу планетную систему светом и энергией, становится объектом страстной устремленности писателя, которая практически воплощается инженером, то есть превращается в машинную силу. Перед полетом на Солнце аргонавты предстают на последнем празднике восторженных единомышленников, чтобы затем исчезнуть в космосе, то есть навсегда пропасть из вида, стать невидимыми для людей[15]. То, что их корабль состоит из чистой энергии, света и свечения, придает рассказу мифическую глубину и вместе с тем позволяет понять временную близость этой в высшей степени фантастической прозы к революции в естествознании, к

теории относительности и квантовой физике.

Между поэзией и техникой, неразрывно связанных этой констелляцией, одновременно обнаруживается и непреодолимый разрыв. Два противоположных образа: писатель, погруженный в наблюдение заката вечернего солнца, узревший фантастическое видение, и техник, который никогда не показывает своих глаз, у которого нет глаз, к тому же он глухонемой и в конечном итоге оказывается куклой, — демонстрируют непримиримую оппозицию теории и практики, мечты и ее осуществления, света и тьмы, возможности видеть и слепоты. Однако присутствие инженера и техника необходимо для реализации дерзновенных планов поэта, и эта зависимость поэта, якобы оказавшегося вблизи Солнца, уже свидетельствует о глубоком сомнении в автономности слова и литературы. Более того, в тексте Белого изначальная эйфория солнечных пилигримов толкуется как предвестие краха («Это будет взрыв небывалого восторга перед небывалой гибелью», с. 277). Из путешествия на Солнце нет возврата, человечество недостаточно оснащено для покорения космоса[16].

К тому же по отношению к центральной фигуре писателя этот текст автореферативен, то есть он комментирует связь видения, стремления и написания на уровне содержания и на метауровне производства текста: основание журнала «Золотое руно» (которое метонимически соответствует написанию текста) предстает и как перевод неповторимого воображения — путешествия на Солнце — в написанные слова[17]. Так текст проблематизирует механизмы чтения, которое базируется на целенаправленном визуальном восприятии: глаз как физический орган воспринимает значимые особенности рукописи, которые затем мозгом, «духовным оком» превращаются в образы, представления, идеи и т. п.[18] С этим в значительной мере связана способность литературного текста создавать иллюзии, которые могут полностью вытеснить восприятие действительности[19].

Уже много раз исследователи подчеркивали растущую склонность авторов современных травелогов к визуальным смыслам и визуальной метафорике[20]. Конкретные обстоятельства путешествий, которые в более старых текстах часто касались слуха, вкуса или запаха, все более отодвигаются на задний план — не в последнюю очередь вследствие увеличившейся быстроты передвижения[21]. Путешествующие писатели воспринимали объект в первую очередь глазами, эти визуальные впечатления переводились в слова, записывались — и затем снова воспринимались читателем как текст (шрифт) и переводились в собственные представления, воспоминания,

образы. Так возникает круговое движение от глаза к тексту и от текста опять к глазу — уже читательскому. Высокий уровень самосознания и саморефлективности подобного текста превращает его в образцовый пример вторичного восприятия и, значит, эпистемической модернизации[22]. У Андрея Белого провидец нового путешествия аргонавтов при помощи текста и писания побуждает своих читателей покинуть ограниченную сферу человеческого и отправиться в космические дали, то есть «выглянуть» из конечности человеческого существования, как это пытается сделать со своими читателями сам Андрей Белый, реальный автор рассматриваемого нами текста.

В своем изображении путешествия аргонавтов Белый, наряду с греческим мифом и «религией пилигримов», явно обращается к традиции русского религиозного странничества, которая в течение многих столетий служила жанровой основой для текстов, описывающих передвижение[23]. Странничество служит цели, находящейся в закрытом космосе и обретающей свое значение не в силу географического положения, но благодаря фигуральной топографии спасения и святости[24]. Как показал в своем исследовании Юрий Лотман, понятия географического пространства в средневековых русских текстах, путешествия пилигримов концептуализировались не только как пространственное передвижение, но и в качестве аксиологической шкалы, иерархии ценностей, наивысший пункт которой локализировался на небе, а самый низший — в аду[25]. Понятие «странничество», этимологически означающее передвижение по стране, связано с другими русскими практиками ограничения и познания пространства. К ним относятся путешествие, блуждание, бродяжничество и не в последнюю очередь бегство — практика, свойственная не только крепостным крестьянам, но и разным этносам в их стремлении избежать доминирования центра[26].

Но если странничество происходит в закрытом религиозном космосе и направлено к трансцендентальной цели, то путешествия Нового времени ведут в пространство, в принципе мыслимое как открытое[27]. Белый сочетает оба представления, заставляя аргонавтов XXIII века совершить паломничество на Солнце, которое заканчивается где-то в космосе, то есть нигде. Свобода передвижения модернизма распространяется техническим прогрессом на космос, однако путешествие на Солнце означает не самоутверждение, а потерю самого себя. Так стихотворение Белого не только представляет тонкую поэтику видения и возможности быть увиденным, но и отмечает кульминационный пункт русского травелога как

автобиографического дискурса рубежа веков.

Чтобы понять это положение, следует обратиться к автобиографическому подтексту стихотворения в прозе, который сразу же открывался посвященным читателям поэта и его друзьям. Во время учебы в Москве в первые годы нового столетия Белый участвовал в основании Кружка аргонавтов; кружок объединял молодых художников и мыслителей, находившихся в поисках духовного обновления русской культуры, подобно тому как когда-то мифические аргонавты устремились на поиски Золотого руна. Метафорика и символика путешествия аргонавтов наложили отпечаток на все раннее творчество Белого. В самом начале своей писательской биографии путешествия казались Андрею Белому, неустанному искателю, которому после прощания с родительским домом не суждено было иметь постоянного пристанища, конгениальной активностью, стимулирующей его творческую продуктивность или даже высвобождающей ее[28]. В десятые и двадцатые годы он написал свои самые значительные травелоги о Северной Африке, о Берлине и Кавказе[29]. Таким образом, фрагмент «Аргонавты» также говорил и о его собственном путешествии аргонавта, его земном путешествии в поисках Золотого руна.

Вместе с тем стихотворение Белого теснее связано с жанром русского травелога, нежели это может показаться на первый взгляд: оно соответствует расширявшемуся радиусу путешествий русских писателей с конца XVIII и до конца XIX века. На рубеже XIX и XX веков жанр модернистских травелогов на русском языке пережил хотя и короткий, но исключительно богатый исторический период. В конце XVIII века, во время особенного преклонения русских перед идеями Просвещения, Николай Карамзин отправился в центры европейской цивилизации, чтобы приобщиться к чужому и способствовать созданию синкретической культуры из европейских и русских элементов[30]. Его «Письма русского путешественника» долгое время были образцом нормы и стиля русских травелогов: ни один писатель, путешествовавший в Западную Европу, не мог полностью избежать его влияния[31]. Множество деталей, наполнивших текст, не соответствовало исторической реальности путешествия Карамзина — их узрело только «духовное око» писателя, то есть, строго говоря, они оставались вымыслом. С тех пор русские травелоги заняли место между вымыслом и документом[32]. Так возникла их чрезвычайно тесная привязанность к литературным нормам, подчеркнутая литературность, более обращавшая взгляды путешествующих русских писателей на претексты, нежели на реальность

посещаемых стран[33].

Во всяком случае, уже в первой трети XIX века наряду с текстами о путешествиях в Европу появились тексты о поездках на Восток и в южном направлении. Среди них особенно значительно «Путешествие в Арзрум» (1830) Александра Пушкина. Поэт, которому в течение всей жизни было отказано в свободном выезде в Западную Европу, в поисках приключений бежал от интриг петербургского царского двора на Восток. В начале путешествия достижение и пересечение границы империи были для Пушкина чем-то особенно заманчивым. Однако бегство из империи осталось невозможным для русского поэта: когда он достиг реки Арпачай, царская армия уже перешла эту границу. Во время попытки пересечь границу поэт был отброшен назад, то есть перемещен в собственное воображение. В этом смысле «Путешествие в Арзрум» является медитацией о границе не только русской империи, но и о границах литературы, границах времени и пространства[34]. Если Пушкин уже своим путешествием по следам военного похода против Османской империи нарушил запрет графа Бенкендорфа, то его текст об этом путешествии был направлен именно против тогдашних условностей жанра. Взгляд убегающего поэта лишал завоевательный поход всякой экзотической ауры и вводил в русскую литературу этнографическую точность; пушкинский пример, подобно карамзинскому, послужил образцом для следующих поколений. После появления двух основных текстов русской модернистской литературы путешествий жанр травелога в той или иной форме стал касаться самоопределения России между Западом и Востоком, Европой и Азией.

Подъем русской этнографии начиная с середины XIX века сопровождается появлением почти необозримого количества научных травелогов, описаний ландшафтов и природы, среди которых работы изучавших Среднюю Азию натуралистов Григория Грум-Гржимайло и Николая Пржевальского стали известны далеко за пределами России[35]. В 1890-е годы в писательской среде усилилась тенденция к прорыву через ограниченный европейский горизонт — к Востоку: так, например, Владимир Соловьев, Михаил Кузмин и Вячеслав Иванов, а позднее Андрей Белый отправились в Египет, Николай Гумилев представил свое путешествие в Эфиопию в качестве самоутверждения героической поэзии в разочарованном мире. Эти путешествия, как в «Аргонавтах» у Белого, приумножили число секуляризованных паломничеств, продолжавших романтический поиск Абсолюта. Обращение к Востоку и к Юго-Востоку создало множество вариантов русского путевого отчета,

способствующих познанию «востока Востока», «русского Ориента» и их открытию для современной русской литературы.

На рубеже веков, ко времени появления «Аргонавтов» Андрея Белого, частые путешествия и их необычные цели служили выражением освобожденности, радости экспериментаторства и самоутверждения богемы, особенно московской и петербургской[36]. Впервые поколению русских художников раскрылись просторы для передвижения, позволившие ему отказаться от фиксации внимания только на Европе и на Западе в целом. Иван Бунин, например, признавался в своей «ненасытн/ой/ страсти к путешествиям»[37]. Еще до Первой мировой войны он отправился в кругосветное путешествие, следы которого проявляются во многих его рассказах. Константин Бальмонт, тоже благодаря своим поездкам, еще до войны открыл для себя Азию, Африку и Южную Америку. Его второй цикл стихотворений «Будем как солнце» (1902) относится к непосредственным претекстам путешествия аргонавтов Андрея Белого.

II

Сколь далеким кажется стихотворение в прозе «Аргонавты» от реальных путешествий рубежа веков, столь тесно оно оказывается связанным с атмосферой эйфории этой эпохи. Фантасмагория путешествия на Солнце или к звездам, свободы космического полета как растущей свободы передвижений по земле увлекает не только Андрея Белого, но и всю литературу модернизма в самых его различных вариантах[38]. Вера в техническую осуществимость таких мечтаний была удивительно широко распространена в русской культуре перед Первой мировой войной, а также в советскую эпоху, именно в среде естествоиспытателей и инженеров. Непосредственно в пред- и послевоенное время возникло необыкновенно много переходов и «мостов» между символистским, авангардистским, естествоиспытательским и техническим дискурсами. Элементы научной фантастики в тексте Белого — такие как создание космического корабля с помощью света и солнечных лучей — всего несколькими годами позднее можно обнаружить в проектах русских изобретателей. Константин Циолковский, один из основателей советского ракетостроения, предвидел уже в 1911 году, что в своем стремлении к свету и вдаль человечество перешагнет границу атмосферы, чтобы затем покорить все пространство Солнечной системы[39].

В свою очередь, эти прогнозы и предсказания побуждали к

созданию собственных программ отдельные радикальные группы авангарда, которые в неспокойные годы революции и Гражданской войны возникали столь же стремительно, как и исчезали. Так, 4 января 1922 года в газете «Известия» появилось воззвание «Российских и Московских анархистов-биокосмистов», провозглашавшее во имя имморализма и интерпланетаризма фундаментальное право человека на «свободу передвижения в космическом пространстве». Годом ранее один из его соавторов, Александр Святогор, сформулировал: «„Покорение космоса“ мы тоже ставим на повестку дня. Мы говорим: не воздушный полет — этого слишком мало — полет космический. И наша Земля, опираясь на волю биокосмистов, должна превратиться в космический корабль»[40].

В подобных манифестах и воззваниях утопическое направление русской литературы достигло своего апогея в стремлении к максимальной свободе. Вместе с тем при всей несообразности и провокационности выход в космическое пространство был по-своему логичен: ведь авангард, который ощущал себя на непрерывном и бесконечном подъеме, не признавал никакого ограничения свободы движения, даже смерти, финальной остановки. Соответственно авангардисты приветствовали технический прогресс как предвестника грядущей великой свободы. Виктор Гончаров, представитель раннего периода советской научной фантастики, опубликовал в 1924 году роман «Межпланетный путешественник», в котором изобразил использование солнечной энергии, позволяющее двигаться вперед без всяких ограничений[41]. В середине 1930-х годов сам Циолковский создал еще и «космическую философию», согласно которой человечество, как носитель высшего разума, обязано на пути к совершенствованию стереть с лица земли все страдания и их источники, включая неполноценных животных и людей, чтобы в конечном итоге превратиться в одухотворенное «лучистое человечество»[42].

В том же году, когда биокосмисты претендовали на свободу межзвездных путешествий, советская бюрократия, по указанию Ленина, шаг за шагом ограничивала свободу передвижения населения по земле. Осенью 1922 года было арестовано более двухсот представителей «буржуазной интеллигенции» вместе с их семьями и демонстративно выслано из Советского государства водным путем[43]. В сентябре — ноябре 1922 года из Одессы и Петрограда было отправлено несколько кораблей с репрессированными; почти половину из них составляли писатели, философы и филологи, в том числе такие значительные, как Николай Бердяев, Семен Франк, Иван Ильин, Николай Лосский,

Федор Степун и Борис Вышеславцев. По своим убеждениям экспатрианты почти все без исключения относились к политическому центру или к умеренно левым, тем не менее они были лишены имущества, родины и поля деятельности без обвинительного заключения, без решения суда. Тому же, кто отважится по своей воле вернуться из принудительной ссылки, грозила смертная казнь через расстрел. «Философский пароход» стал символом изгнания либерального духа из молодого Советского государства: эта ранняя «чистка» более чем какой-либо другой акт произвола в начале советской эры сигнализировала о решимости нового правительства любой ценой избавиться от старой элиты, пусть даже ценой невосполнимой потери духовных ресурсов. Это изгнание можно по праву отнести к рубежам, обозначившим эпохальный разрыв между царской и Советской Россией, конец «петербургского периода» и начало партийной диктатуры.

Таким образом, не позднее 1922 года между авангардистской фантасмагорией полной свободы передвижения, даже вездесущности человека во Вселенной, и жесткой реальностью советского паспортного режима с принудительным изгнанием и запретом на путешествия обнаружилась роковая пропасть. Если на рубеже веков путешествия внутри и за пределами России, по крайней мере для привилегированных слоев населения, казались обычным делом, а для многих русских художников были жизненной и творческой необходимостью, то советское правительство с самого начала лишило их этой привилегии модерна[44]. Оно делало это и из соображений самосохранения: ведь после революции и Гражданской войны, в поисках спасения от голода, эпидемий и насилия, в качестве беженцев свою родину покинул почти миллион русских, в том числе многие петербургские и московские писатели, художники, мыслители[45]. Этот исход во всем мире относят к величайшим миграциям XX века[46]. Массовая эмиграция 1918–1922 годов принудила новую власть определить свои отношения с заграницей и выпустить множество распоряжений о въезде и выезде, нарушение которых каралось тяжелейшими штрафами[47].

Эти запреты и ограничения — нарушения элементарных человеческих прав — должны были по возможности контролировать численность и состав иммигрантов и эмигрантов. Если в начале двадцатых годов потенциальных противников режима вынуждали покинуть страну по принципу «философского парохода», то многим желавшим уехать, напротив, отказывали в заграничном паспорте и визе. Тайная полиция часто использовала изматывающее ожидание разрешения на выезд как орудие

психологической пытки и месяцами держала отъезжающих, в первую очередь художников и интеллектуалов, в мучительной неизвестности. В таких обстоятельствах выезд из советской империи становился привилегией, за которую надо было бороться, а возвращение на родину с Запада — сознательным решением, признанием нового строя или смертельным риском.

Чем строже становились новые правила въезда и выезда, тем очевиднее вписывалась в государственно-бюрократическую практику Советского Союза непривычная для современного мира фигура исключения: по воле советского правительства население одной шестой части планеты могло быть исключено из остального мира, vice versa остальная часть мира оказывалась отделена от Страны Советов[48]. Сознание невозможности покинуть Советский Союз (а зачастую и невозможности свободного передвижения внутри страны), то есть запертость в собственной стране и одновременная исключенность из бытия многих других стран мира определяли обывательское сознание «homo sovieticus» не меньше, чем идеологические нормы. Многие поколения вынуждены были обходиться без впечатлений от Греции или Италии, без того, чтобы собственными глазами увидеть Францию или Германию, должны были отказываться от путешествий в Лондон, Париж или Рим, которые расширяли горизонты представителей классического русского модернизма и неизменно определяли для них образ мира и человека. Резкое ограничение или полная отмена свободы выезда в течение всего времени существования Советского Союза порождали у многих художников и интеллектуалов мысли о бегстве из империи. При таких обстоятельствах для многих поколений русских людей путешествие за границу, на Запад, и бегство стали почти синонимами.

Рубеж 1918–1922 годов обозначил не только конец путешествий и травелогов, но и их основательную трансформацию. Аристократический Grand Tour, подобно образовательным и развлекательным путешествиям состоятельной буржуазии, канул в прошлое; путешествия, которые в двадцатые и тридцатые годы хотели (или должны были) предпринимать советские или ссылаемые писатели, подчинялись другим законам. Но именно в период всеохватывающей регламентации передвижений сила влечения к беспрепятственным, свободным путешествиям и их описаниям росла в той же степени, в какой государственная литературная политика подчиняла травелоги определенным нормам.

Новая экономическая политика, введенная Лениным в марте 1921 года на X партийном съезде, вначале несколько ослабила

ограничения путешествий. Существовали такие советские граждане, порой эмигранты, обладатели заграничных паспортов, которые работали за рубежом для советских хозяйственных и государственных учреждений, часто они жили там годами, не примыкая к эмиграции или не порывая с Советским Союзом. В подобных случаях грань между путешествием, пребыванием за границей и эмиграцией становилась размытой[49]. Въезд и выезд, но прежде всего возвращение, приобрели на все время существования советской империи особое знаковое и символическое значение. Выдвинутый недавно тезис о десемиотизации русских путешествий в советскую эпоху с этой точки зрения может быть модифицирован: путешествия — или, по крайней мере, их отдельные элементы — напротив, могли быть семиотизированы особенно сильно[50].

III

Название сборника «Беглые взгляды» указывает не только на конкретно-исторический контекст путешествия как бегства, но и на поэтику советской культуры, в которой центральную роль играла визуальность в широком смысле — вследствие повышенной оценки визуальных феноменов и перцепций в новой урбанизированной индустриальной форме цивилизации, посредством конституирования и прочтения нового советского пространства, наконец, через контроль и наблюдение в тюрьмах и лагерях[51]. Глубочайшее изменение всех условий жизни с самого начала находилось под знаком естествознания и техники. Наивно-магический сциентизм часто заменял правоверным партийцам религиозные взгляды, социализм ленинского и сталинского извода понимался в качестве систематического внедрения науки в жизнь, политическая революция предполагала медийную революцию, революцию средств для движения вперед — как технологию восприятия, в свою очередь программно продвигая именно их[52].

Свой политический опыт большевики получили в ситуациях исключения: в тюрьме, в ссылке, в изгнании, наконец, во время Гражданской войны — и не считали отсутствие военных конфликтов обязательным достижением цивилизации. Сознавая призрачность своей победы и хрупкость своей власти, они вначале полагались преимущественно на силовое принуждение и отменили базовые положения Просвещения, ссылаясь на его же традицию. После консолидации партийной диктатуры изгнание, тюремное заключение и ссылка стали неотъемлемой частью

практики советской власти. При этом коммунистическая система решительно противопоставила себя как петербургской дворянской культуре, так и старорусскому крестьянскому миру.

Причиной окончательного разрыва стала и новая организация пространства: гомогенность советского пространства обеспечивалась существованием параллельного мира лагерей и изгнания («Россия за рубежом») и мощным архипелагом ГУЛАГ, куда могли быть изгнаны либо сосланы все «вредные элементы». Политическое и военное овладение этим вновь концептуализированным в двадцатые и тридцатые годы пространством, его научная определенность, неустанное наблюдение за гражданами и их дисциплиной стали прообразом агрессивного варианта окулярцентризма[53]. Индустриализация и урбанизация, ускорение жизненных ритмов в мегаполисах, потребности индустриального труда ставили перед зрительным восприятием неизвестные дотоле задачи. Многообразие новых визуальных впечатлений должно было быть воспринято и упорядочено[54]. Решительно преодолевалась неграмотность среди преобладающего в стране сельского населения[55]. Железные дороги, автомобили и самолеты сокращали расстояния и превращали прежде отдаленные цели в достижимые[56]. Фотографии и фильмы оказывали революционизирующее воздействие на зрительные привычки: они впервые достигали массовой публики и при художественной оснащенности («инструментализации») авангарда в огромных масштабах использовались в качестве средства пропаганды и манипуляции. Эта «инструментализация» протекала в нескольких фазах и значительно различалась в разные периоды сталинской культурной политики — начиная с 1929 года и до провозглашения соцреалистического канона в 1934 году.

В истории ранней советской пропаганды обнаруживается примечательная параллель с путешествием аргонавтов Андрея Белого. Эксперимент с созданием Советского Союза вожди большевиков (и не в последнюю очередь сам Ленин) понимали как своего рода «путешествие на Солнце», как воплощение социальной утопии любой ценой и в самые короткие сроки. Под влиянием таких авторов, как Томас Мор, Томмазо Кампанелла, Френсис Бэкон, Анри де Сен-Симон или Николай Чернышевский, большевики рассматривали социальные и государственные проекты в качестве конкретных моделей развития, руководства к действию для создания идеального строя[57]. Ленин очень высоко ценил *Civitas solis* Кампанеллы и видел в «Городе солнца» прообраз единого государства, идеально функционирующего, управляемого из центра, в равной степени контролирующего и

делающего счастливыми всех своих граждан[58]. В юности Кампанелла участвовал в заговоре против испанского господства в Южной Италии, угодил в сети инквизиции, подвергался пыткам, десятилетиями сидел в тюрьмах — то есть был идеальным примером для большевиков-революционеров[59]. Он создал проект идеального города-государства, сочетавшего строгое регулирование сексуальной жизни и элементы социализма (например, господство общественной собственности). Даже правительство государства, союз мудрости и науки, называлось «Солнцем» и было сияющим центром знаний просвещенного государства. Примечательно, что каламбрийский монах-доминиканец изложил свою утопию в виде путевых заметок о далеком острове Тапробане (античное название Цейлона), на котором якобы находилось государство солнца.

Когда весной 1918 года Ленин объявил о своем плане «монументальной пропаганды», который должен был заменить памятники старого царского режима новым советским искусством, объединить художников и все население одной коммунистической верой путем создания новых монументов, его рекомендации в значительной мере опирались на произведение Кампанеллы[60]. Сведущий в литературе министр просвещения Анатолий Луначарский тоже заразился от Ленина восторгом перед итальянским утопистом и в 1918–1920 годах начал писать трилогию под названием «Томмазо Кампанелла»[61]. Однако к началу двадцатых годов монументальная пропаганда не возымела ожидаемого воздействия: его уничтожали повсеместный хаос и дилетантское исполнение.

В таких обстоятельствах уже в двадцатые годы травелоги — тексты, находящиеся в движении и его изображающие, — заняли центральную позицию в системе советской литературы[62]. Они взяли на себя ряд функций, которые резко отличали их от травелогов дореволюционной эпохи. Не в последнюю очередь они служили тому, чтобы закрепить четкую внутреннюю иерархию советского пространства и препятствовать центробежным тенденциям. «Взгляды» и тексты ранних советских путешественников поддерживали стремление центра стабилизировать военно-политическое положение на дальней периферии (в Сибири, на Кавказе, в Средней Азии) на долгий срок и цивилизовать ее в области естествознания и техники. Те же функции, которые в колониальную эру XVIII–XIX веков выполняли английские и французские травелоги, посвященные Африке и Азии. Части советской империи, находившиеся во время Гражданской войны во власти «контрреволюции», привлекали особое внимание. Так возникли, например, путевые

очерки о Сибири, Амурской области, озере Байкал, о Крыме, Поволжье, о донецком котловане, Туркменистане и горе Арарат[63].

Новые травелоги эксплицитно демонстрировали подобные регионы как части советского пространства, доступные для современных средств передвижения, для современных оптических средств и инвентаризации[64]. Не в последнюю очередь они облекали в языковую и письменную форму впечатления от стремительного движения в огромном пространстве, тем самым изменяя восприятие этого пространства читателем[65].

Но в одном специфическом случае наиболее четкие взаимодействия между окулярцентризмом и травелогами нужно выделить особо. На этапе консолидации Советского Союза возникла мощная бюрократия, вводившая новые (в том числе визуальные) методы сбора, хранения личных данных и контроля над ними[66]. Советский паспорт, обеспечивающий визуально контролируемую связь между личностью и идентифицирующим ее документом, был самым важным документом, включающим его обладателя в сообщество полноценных советских граждан. Как уже упоминалось, контроль за передвижением или миграцией в советском пространстве регулировался жестким паспортным режимом. В период Гражданской войны вопрос бегства и изгнания решало наличие идентификационных бумаг и персональных справок, определявших свободу передвижения, а зачастую и выживание людей[67]. Множество пропусков, разрешающих вход, доступ, проезд, регулировали порядок передвижения внутри России.

Виза, пропуск, «охранная грамота» уже в начале двадцатых годов становились не только темами, но названиями травелогов и/ или автобиографий. Примером является произведение Виктора Шкловского «Zoo, или Письма не о любви» 1923 года — нечто среднее между автобиографией и травелогом, документом и вымыслом[68]. Шкловский подспудно играет с полисемией лексемы «пропуск», которая в русском языке может означать «упущение», «неявку», «ошибку». Риторический троп «эллипсис», который в русском литературоведческом языке обозначает пропуск элемента высказывания, в автобиографическом тексте Шкловского становится разрешением на въезд, которое в русском канцелярском языке тоже называется «пропуском» и позволяет автору ездить из запретных зон — в свободные — по крайней мере, в литературном воображении. Печатный облик текста с многочисленными абзацами и вставками демонстрирует подобные «проходы»[69]. Так через травелог Шкловский добивается разрешения на полное опасностей и невероятное

возвращение в Советский Союз. Неудивительно, что в таких обстоятельствах изображение И. Эренбурга в «Zoo» оказывается критическим или даже уничтожающим: этот коллега-писатель в начале двадцатых годов находился в привилегированном положении, имея возможность, как обладатель советского заграничного паспорта, перемещаться между Востоком и Западом, коммунистической системой и капиталистическими странами. Из своей привилегии он даже создал литературную программу свободного путешествия между системами, собрание очерков о европейских метрополиях и ландшафтах под названием «Виза времени», которое трижды издавалось между 1929–1933 годами и получило живой отклик именно в Германии[70].

Начало сталинизма снова изменило общие условия для создания травелогов, так что можно констатировать явное различие между ними в двадцатые и тридцатые годы[71]. Сталин наметил для Советского Союза ускоренную программу модернизации, согласно которой в течение нескольких десятилетий намеревался превратить огромную аграрную страну в индустриальную державу. С 1929 года его диктатура усилила «войну против собственного народа»[72], в ходе которой террор угрожал каждому, включая самую верхушку власти. В сентябре 1936 года прежнего начальника госбезопасности Генриха Ягоду сменил Николай Ежов; эта замена ознаменовала начало повсеместных «чисток». В мирное время «органы безопасности» арестовали в течение двух лет почти три миллиона человек, из которых почти миллион был расстрелян — по преимуществу специальными отрядами. На периферии террор мог быть не менее жестоким, нежели в центре[73]. «Великий террор» был не эпизодом, не стихийным явлением, но просчитанной, интегрированной составной частью политики. При всей их жестокости, этим акциям как функции власти нельзя полностью отказать в известной убедительности или логике. Даже на пике террора демонстративно утверждалась «цивилизация» — «советская цивилизация» как ключевое понятие описаний России из себя самой и со стороны[74].

Таким образом, большевистское правительство под предводительством Сталина по-своему стремилось поместить все общество на «Арго» под названием «СССР» и на нем совершить путешествие в Государство солнца. Функцию Солнца, управляющего советским «Civitas solis», исполнял не кто иной, как Сталин. Лозунг «Сталин наше солнце» регулярно встречается в панегириках эпохи террора и самых ужасных проявлений культа личности[75]. Сталин персонифицировал всевидящее око Солнца, не сводящее взгляда с народа и страны, наблюдающее за ними во

имя общего блага. В одной из стилизованных русских народных песен, исполняемых популярной певицей М. С. Крюковой, Сталин изображается стоящим на башне Кремля: он смотрит на страну через телескоп и видит повсюду счастливых, поющих и танцующих людей[76]. В солнечную риторику включается и то обстоятельство, что Москва, обладавшая метро и высотными зданиями, должна была подражать Городу солнца. В комментариях того времени по поводу отличавшегося гигантоманией проекта Дворца Советов дается прямая ссылка на образы Кампанеллы[77]. Даже поездки в Арктику ассоциировались с путешествием в Государство солнца: в качестве доказательства можно сослаться на эпос поэта-конструктивиста Ильи Сельвинского «Челюскиниана», появившийся в журнале «Новый мир» в 1937 году[78].

Итак, характеристики «ландшафта сталинизма» вырисовывались все более четко, а функции официально разрешенных травелогов становились все более ограниченными[79].

Путешествие в западные метрополии, Берлин и Париж, расценивалось как схождение в капиталистический «ад». Писатели командировались в западную заграницу с четким поручением запротоколировать упадок и распад декадентской цивилизации, по возможности выразительнее описав для советского читателя обнищание, нужду и рабство в западных странах. По этой причине в текстах тридцатых годов чуждость или отчужденность капиталистических метрополий изображались стереотипными методами. Сталинские путеводители писались для людей, которые в большинстве своем не имели шансов когда-нибудь увидеть описанные края собственными глазами. Вера Инбер, Лев Никулин или Ольга Форш изображали в своих травелогах западную метрополию (например, Париж) согласно соцреалистическому канону, выполняя тем самым основную воспитательную задачу сталинской культуры тридцатых годов. Авторы сознательно скрывали многие аспекты жизни городов и стран, которые они посещали, их наблюдения и выводы были определены еще до начала путешествия.

IV

Два потенциальных значения: историческое бегство и эстетико-поэтологическая «беглость» — лежат в основе концепции и содержания настоящего сборника. Название «Беглые взгляды» при обращении к русским текстам XX века возвращает к

ассоциативному и коннотативному потенциалу визуальной метафорики — во всяком случае, в обозначенном выше двойном значении, которое глубоко изучается и рассматривается в сложном единстве[80]. Если ранее русские травелоги XX века рассматривались скорее случайно и бессистемно, настоящий сборник по-новому освещает своеобразие жанра в контексте эпохи, так как обилие травелогов позволяет сделать репрезентативный отбор. При этом центр тяжести настоящей книги приходится на русские тексты о путешествиях внутри русской/советской империи или на ее границах: лишь в некоторых случаях тематика расширяется до рассмотрения нерусских текстов или путешествий русских авторов за границу.

Вступительный раздел «Беглый модерн: травелоги в преддверии XX века» ставит в центр рассмотрения травелоги Антона Чехова и Василия Розанова, появившиеся еще до начала мировой войны и революции и развивавшие очень разные варианты модерности. Чтобы попасть на остров Сахалин, в 1890 году Антон Чехов пересек почти все пространство Российской империи с запада на восток. В находящейся там «исправительной колонии» он познакомился с «антицивилизаторской моделью» XX века, его непредвзятый взгляд фиксировал условия жизни островного населения, изуродованных истязаниями людей. Чеховский очерк описывает смелый рывок не только от центра в самую глубокую провинцию, но и на окраину литературы и литературного дела. Радиус путешествий Василия Розанова значительно более ограничен, но по поэтологической радикальности они несравнимы с чеховскими.

Его тексты о посещениях Ярославля и Саратова носят черты рассеяния, децентрализации, через самопознание путешественника показывая принципиальную изменчивость авторского Я. Собранию прозаических миниатюр периода Первой мировой войны Розанов дал программное название — «Мимолетное» — и зафиксировал в нем соотношение бегства и беглости. Его одержимость писательством нацелена не на системный охват изображаемого, не на энциклопедическое описание: на первый план преимущественно выступает поэтика фрагмента, беглого впечатления, что изначально предусматривает деконструкцию авторства и написания, чтения и толкования.

Во втором разделе «Дороги бегства: путешествия на периферию империи» начинает просматриваться собственно историческое зерно книги — двадцатые годы. Это время, когда определился новый жанр советского травелога; однако тогда же писали свои травелоги и такие значительные представители

модернизма, как Марина Цветаева, Борис Шкловский, Андрей Белый или Осип Мандельштам, не подчинявшиеся никаким жанровым условностям. На пути бегства из опасных городов Петрограда и Москвы в их окрестности или на периферию державы эти писатели могли многое увидеть воочию и поставить диагноз эпохе, который был сформулирован уже в начале XIX века немецким писателем Арндтом: «беглое время»[81]. Так формировались маршруты путешествий модернизма, который после эйфорического прорыва и подъема оказался в шатком положении, под гнетом политических, экономических и социальных катастроф. Спорные территории на юге огромной страны — Крым, Кавказ, персидское порубежье — также становились в годы Гражданской войны и первых лет существования Советского Союза зонами литературного эксперимента, где авторы испытывали себя как русские писатели, приближаясь к востоку и отграничиваясь от него. В конце двадцатых — начале тридцатых годов Андрей Белый и Осип Мандельштам вырвались на короткое время из возникшего узкого пространства советского тоталитаризма в пограничную зону между Западом и Востоком, Азией и Европой. Мандельштам в тексте «Путешествие в Армению» ощутил необыкновенно интенсивное соприкосновение с древней христианской письменной культурой и нашел выразительную формулировку, соединяющую путешествие, беглость взгляда и орнаментальный армянский шрифт в одно поясняющее единство:

> Но глаз мой / падкий до всего странного, мимолетного и скоротечного / улавливал в путешествии лишь светоносную дрожь / случайностей /, растительный орнамент / действительности…[82]

В третьем разделе сборника «Центральная перспектива: травелог как набросок советского модерна» рассматриваются функции травелога в построении и утверждении культуры развитого сталинизма. Летом 1928 года избранный Сталиным великий писатель Максим Горький впервые после многолетнего пребывания за границей посещает Советский Союз и направляется в «церемониальное путешествие» по стране, после чего создает цикл очерков, представляющих один из характернейших типов сталинского окулярцентризма. Горький исключает всякое чувственное присутствие, исключает сам глаз, действующий как орган высококлассного селективного восприятия. Тем самым автор избегает признания в том, что описывает инсценированную псевдореальность, которая не имеет ничего общего с повседневной жизнью людей под властью Сталина. По такому же

принципу летом 1933 года создается целая писательская бригада и отправляется в командировку на Беломорканал; в результате появляется коллективное произведение «Беломорско-Балтийский канал имени Сталина. История строительства 1931–1934» под редакцией М. Горького, Л. Авербаха и С. Фирина, которое превозносит строительство Беломорканала заключенными в качестве величайшего социалистического достижения, а эксплуатацию лагерников, погубившую десятки тысяч людей, прославляет как подходящий метод для создания новых советских людей. К этим хвалебным песнопениям во славу сталинизма добавляется еще одна поэма о потерпевшей неудачу исследовательской экспедиции: в 1934 году потерпело крушение исследовательское судно «Челюскин», люди уцелели только благодаря впечатляющей спасательной операции советских летчиков. Эти события дают основу для «Челюскинианы», эпоса о летчиках Ильи Сельвинского, соединившего вымысел с документальной фактографией[83]. На этом фоне еще резче выделяются скептические, даже сюрреалистические тексты Андрея Платонова о путешествиях в Среднюю Азию, представленные, в первую очередь, повестью «Джан». Они настолько не соответствовали никакому пафосу открытия и покорения, что их публикация при жизни автора была невозможной.

Раздел «Перевернутая перспектива: изгнание как путешествие — путешествие как изгнание» доказывает продуктивность исследовательской констелляции при многообразных пересечениях травелогов и впечатлений изгнания в двадцатые и тридцатые годы. Анализируются прежде всего такие малоизвестные тексты, как «Путешествие в неизвестный край» Юрия Терапиано, очерки Георгия Иванова «По Европе на автомобиле» или русская литература об Испании этого времени. В основе многозначных и порою вымышленных травелогов изгнания лежит реальный опыт бегства, во многих случаях даже двойного бегства: сначала от большевиков, затем от национал-социалистов. При таких обстоятельствах хронотоп классических травелогов приобретал иное, часто противоположное значение. Так, путешествие в Европу или на Запад, открытое в новое время как жанр «Письмами русского путешественника» Николая Карамзина, часто оказывалось пожизненным изгнанием[84]. Физическая жизнь ссыльного продолжалась, но он ощущал лишь часть своей личности, оторванной от впечатлений детства и юности. Отъезд более не означал начала нового, полного ожиданий жизненного восхождения — он становился болезненной гранью автобиографического повествования,

схождением в другую, потустороннюю жизнь или в иной мир[85]. Из такого изгнания человек мог бросать только беглые взгляды на предшествующую жизнь в другом мире, в другой эпохе. Мысль о манящем, полном опасностей, невозможном возвращении оставалась тайным или явным стремлением многих эмигрантов, которые часто мучились чувством вины перед покинутой ими родиной либо находились под подозрением коммунистических эмигрантских кругов в совершении предательства по отношению к новой России. Поэтому в мемуарах русской эмиграции особое место занимает гражданская война в Испании. Испания стала не только ареной столкновения тоталитарных сил Германии и Советского Союза: здесь некоторые эмигранты надеялись, что они могут искупить свою вину перед Россией участием в войне на стороне коммунистов или даже готовились к возвращению в Россию через Испанию.

Последний раздел «Новые точки зрения. Путешествия в метрополии: дискурс — фотография — фильм» посвящен воздействию современных медийных средств на строение русских травелогов. Блестящее развитие фотографии и кинематографии с их «беглыми картинами» вызывало интерес у советских теоретиков искусства и литературы, таких как Виктор Шкловский и Юрий Тынянов, обратившихся в особенности к физиологии видения и поэтике визуального[86]. Новое медийное средство — кино — как будто было создано для того, чтобы удовлетворить растущие требования к усвоению частностей в техническом, урбанизированном пространстве жизни и выразить неизбежное исчезновение надежности, условностей и табу. Стремительно возникали новые жанры фильмов с этнологической и антропологической тематикой — о городах, путешествиях, экспедициях и экскурсиях. В особенности режиссер Дзига Вертов в своих фильмах о путешествиях и странах пытался с помощью «КиноОка» документировать высвободившуюся динамику советского общества. Но и представители литературы, старого медийного средства, тоже приняли вызов времени, вводя в текст фотографии или используя фотографические приемы, ведя диалог между словом и образом. Конкуренция, возникающая между медийными средствами, не только оказывала стимулирующее воздействие на старые письменные и новые изобразительные средства информации, но и надолго модифицировала травелог. Новые тексты часто чередовали зрительные впечатления и поверхностные раздражения, выявляли в этих контрастах и соприкосновениях потрясающий потенциал значений. Например, Илья Эренбург в своей книге «Мой Париж» (1933) при помощи фотографий и комментирующих текстов

противопоставляет опредмеченных людей и очеловеченные предметы и побуждает читателя и наблюдателя к критической рефлексии об изменчивости человеческого образа и обыденного существования обитателей столицы. То обстоятельство, что новые информационные средства не просто вытесняют старые, но ведут к комплексному взаимодействию между ними, позволило советским путеводителям двадцатых и тридцатых годов на языковом уровне модифицировать чужие метрополии (например, Париж) согласно нормам соцреалистического канона, приглушая при этом мешающие или шокирующие элементы чужой реальности. Но и травелоги естествоиспытателей — таких, как Владимир Вернадский — демонстрируют, что образование понятий закрепляется на языковом уровне и не может быть просто заменено образами.

Вольфганг Стефан Киссель (Бремен)

II. «Беглый» модерн: травелоги в преддверии XX века

Писатель «в бегах»: путешествие Антона Чехова на остров Сахалин и на окраину литературы

Le «Je est un autre» de Rimbaud n'était pas seulement l'aveu du fantôme psychotique qui hante la poésie. Le mot annonçait l'exil, la possibilité ou la nécessité d'être étranger et de vivre à l'étranger, préfigurant ainsi l'art de vivre d'une ère moderne […].

Julia Kristeva. Étrangers à nous-mêmes.[87]

Vielmehr besagt Fremderfahrung, daß Abwesenheit und Ferne als «leibhaftige Abwesenheit» (Sartre), als «originäre Form des Anderswo» (Merleau-Ponty), als «Nicht-Ort» des fremden Antlitzes (Levinas) zur Sache des Fremden selbst gehören […]. [Es handelt sich] um eine sich selbst widerstrebende Erfahrung, um eine gelebte Unmöglichkeit, wie sie sich insbesondere bei Autoren wie Baudelaire, Valéry, Kafka oder Celan und zuvor schon bei Kierkegaard andeutet.

Bernhard Waldenfels. Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden. [88]

I. Беглость

Кажется непростым делом подметить именно у Антона Чехова беглость современного взгляда на «чужое»; менее всего она очевидна в его этнографически-социологическом путевом отчете, который явился результатом долго и тщательно планировавшегося и наконец осуществленного путешествия на остров каторжников Сахалин. Однако чеховская поездка на

Сахалин более тесно связана с тематикой путешествия, чем можно предположить на первый взгляд, судя по окончательному тексту. Путешествие Чехова самыми различными способами сопряжено с понятием беглости. Это предстает особенно наглядно, если иметь в виду внутреннюю связь понятий «беглый» и «бегство», которая проявляется уже на языковом уровне, в двойном смысле русского слова «беглый» или немецкого — «flüchtig». Значение этой связи у Чехова распространяется значительно шире; она редко предстает в столь явном виде, как в описании Сахалина, где, собственно говоря, «беглым» уделяется особенное внимание.

Понятие «беглый взгляд» с литературной точки зрения мыслимо только как взгляд-текст, как текстуальная установка, имитирующая взгляд. Само собой разумеется, что путевой отчет как писательский модус и как жанр полностью базируется на текстуальности, даже если на первом плане находится «переживание»; даже если современные проявления этого феномена более не следуют доминирующей в сентиментализме и романтизме модели путешествия с книгой в руках, индивидуальное (о)писание путешествия колеблется между встречей с «другим», конфронтацией с собственной установкой восприятия и возможностями его текстовой фиксации. У Чехова это положение приобретает почти парадоксальные черты. Отзвуки подчеркнуто позитивного восприятия Венеции, Флоренции, Рима, Ниццы или Парижа, которые присутствуют в его письмах, отмечены лаконизмом, граничащим со стертостью; одновременно очевиден отказ от фиксации путешествия в литературной форме. Тем не менее на основании доступного эпистолярия мы можем получить представление об этих путешествиях и даже об их «личных» обстоятельствах; своим современникам Чехов этого не позволял. Становится очевидным, насколько истинным и принципиальным было его стремление путешествовать, продолжавшееся всю жизнь. Здесь восторг путешественника далеко выходит за границы отдельных впечатлений и явно избегает письменной фиксации. Принципиальный (и принципиально положительный) образ странствия сочетается с постоянными чеховскими мыслями и планами относительно бегства, о чем мы также узнаём из писем: связь между «беглостью», «бегством» и путешествием у Чехова следует понимать экзистенциально.

На самом деле путешествие определяется у него не в последнюю очередь текстуальными жестами беглого. Они, в свою очередь, состоят между собой в «беглой» внутренней связи: авторское и частное, концепты жизни и текстовые формы,

кажется, не поддаются замкнутому, цельному анализу. Зато проявляется единый жест самоустранения, который, с одной стороны, мотивирует путешествие, но с другой — стирает его следы. Кто хочет разобраться в странствии Чехова, должен заняться в равной мере сказанным и несказанным, при этом недостаточно просто заполнить пустоты биографически или интертекстуально: в определенной степени они образуют ядро, вокруг которого формируется тема путешествия. Сегодняшний исследователь мечется между почтением перед самоустранившимся «автором» и необходимостью нащупать пустоты в тексте, которые означают больше, нежели просто элемент сбереженной риторики. Нельзя исключить предположения, что «литература» Чехова не имеет доступа к пространствам его путешествий — особенно заграничных, очень важных для него лично. Самоустранение путешествующего является зеркальным отражением самоустранения Чехова как автора. Но, с другой стороны, путешествие, превращая столь характерный чеховский жест самоустранения в движение в пространстве, одновременно делает его позитивным и осязаемым.

При всей осторожности отношения к личным впечатлениям от путешествий, сама эта тематика развивается у Чехова, как известно, и в собственно литературном русле. Однако происходит это скорее абстрактно и, по-видимому, вне личного опыта, за исключением большой повести «Степь» (1888), написанной на основе собственных впечатлений. Литературный мир Чехова проникнут сюжетными элементами прощания, отрыва, стремления и (часто иррационального) ухода, который редко становится реальностью. Собственные путешествия едва обозначаются только в письмах — в исконном средстве коммуникации, способном создать ощущение близости, несмотря на отсутствие, — но тем не менее они образуют экзистенциональное и литературное поле для самовыражения автора. В письмах Чехов называет — в связи с кровохарканьем — свое стремление уехать куда-нибудь очень далеко «болезнью» («Томит желание отправиться куда-нибудь очень далеко, например, на Камчатку — это тоже болезнь» — 24. —25.5.1896) [89]; в более поздних письмах сетует, что не может больше путешествовать («Если бы здоровье мое поправилось, то я отправился бы куда-нибудь в дальнее плавание» — 29.9.1903)[90]. Привлекательность странствия обусловливается не определенной целью, но самим странствием как таковым, более того, мечтой о дали, о пребывании в «далеком далеке». К его главным символам относится корабль.

Достаточно лишь заглянуть в письма Чехова, чтобы понять,

насколько последовательно его представление о счастье связано с «не-нахождением-здесь», — даже если он сам, в случае сомнения, как правило, считает своим долгом остаться:

> Чехов […] поехал бы и на Принцевы острова и в Константинополь, и опять в Индию и на Сахалин… Но, во-первых, он не свободен […]. Мне ужасно, ужасно хочется парохода и вообще воли. Опротивела ровная, благочестивая жизнь (28.5.1892)[91].

Все это позволяет рассматривать и совершенно «серьезную» книгу о Сахалине как наиболее законченную форму текстуального выражения путешествия Чехова, на фоне его страсти к странствиям и его стремления к бегству. Более того, здесь мы имеем дело еще с одной формой бегства и беглости, а именно — с бегством из литературы. Это проявляется не в жанровой специфике, не в создании иллюзии аутентичного переживания, но во всем комплексе сложной текстуальности, которая соединяет в себе совершенно различные формы высказывания и, кажется, полностью вытесняет все субъективное.

Далее я попытаюсь, сосредотачиваясь на обозначенной теме, выявить дискурсивную подоплеку поездки на Сахалин и книги о Сахалине: обстоятельства путешествия, которые обычно описываются как личный кризис, загадочность замыслов, вопрос о намеках в различных частях текста, о конструировании пространства, о жанре и риторике. Подспудно возникает вопрос, не прячется ли в парадоксальном скрещении дискурсов, из-за которого чеховский «Остров Сахалин» нередко кажется загадкой, аспект основополагающей структуры современной литературы, аспект, который в тексте Чехова находит одновременно скрытое и образцовое выражение.

II. Бегство: парадоксы замысла путешествия

Начнем с мотивации путешествия, в которое отправился Чехов 21 апреля 1890 года. Биографы связывают ее с чувством полной опустошенности и безразличия — собственный диагноз писателя в это время, отмеченный во всех биографиях Чехова[92]. Неприязнь явно была направлена прежде всего на его собственные литературные тексты. Он всегда весьма критически высказывался по поводу своего писательства, но своей крайней точки такая самооценка достигла во время, предшествующее путешествию. В декабре 1889 года, в период, когда возникал замысел поездки на Сахалин, Чехов называл себя как писателя

«круглым невеждой», который должен учиться основам писательского ремесла: не написал «ни одной строчки», которая в его глазах «имела бы серьезное литературное значение» (20.12.1889)[93]. В 1889 году продолжалась интенсивная работа над романом, из которого, как известно, ничего не вышло; в декабре сюда добавился неуспех его драмы «Леший», на долгие годы оттолкнувший писателя от этого жанра.

К тому же в этот период его явно задевала особенно резкая критика даже со стороны некоторых друзей, представлявшая его аморальным и безыдейным автором. Упрекам Чехов противопоставлял, с одной стороны, требовательность к собственной личности и, с другой, — автономность литературного творчества: «конечно, было бы приятно сочетать художество с проповедью, но для меня лично это чрезвычайно трудно…» (1.4.1890)[94]. Однако Чехов и сам постоянно упрекал литературу в бесполезности; возможно, это была основная причина, по которой он не оставил медицину. Уже прежде сомнение в «беллетристике», как он называл свое творчество, связывалось у него с путешествием; во время поездки по югу России в 1888 году его осаждали мысли оставить литературу, которая ему «опостылела», засесть в селе и работать врачом[95].

Можно считать это творческим «кризисом», однако следует иметь в виду, что он обладал перманентным характером: находил то скрытое, то явное выражение, порой проявлялся в пессимизме, порой — в сдержанности. В основе своей развитие литературного метода Чехова представляет собой не что иное, как смещение отношений с тем же самым «кризисом» литературности. Пусть он выражался по преимуществу в форме сомнения в собственном творчестве, но все-таки никогда не считался Чеховым частным обстоятельством. Это обнаруживается, когда Чехов защищает себя и литературу, ничем, впрочем, не поступаясь в своем анализе современности. За десять дней до отъезда на Сахалин он возражает издателю журнала «Русская мысль» на упрек в беспринципности: хотя его стремления к справедливости и свободе прошли «бесследно», но и в прессе дела обстоят не лучше, и в этом «виноваты не мы с Вами»[96]. Вспомним, что писатель и через два года после путешествия видел «болезнь» современной литературы в том, что в ней нет ни цели, ни политики, ни веры в Бога, ни даже страха перед приведениями — и все это охватывает «целую эпоху»[97].

Литературный кризис выражался для Чехова — наряду с его многолетними, безуспешными стремлениями к большим формам — в расхождении между писанием и действием, литературой и обществом. Личное решение этой проблемы связывалось им, как

ни странно, не в последнюю очередь с путешествием: «У меня непреодолимая жажда бегства»[98]. Путешествие, в которое он собрался ранее, в июле 1888 года, было следствием «подлейшего настроения»; целью была «заграница» (куда он не поехал), но, собственно говоря, более всего — отъезд как таковой: «в Тироль ли ехать, в Бердичев, в Сибирь ли — все равно»[99].

Замысел путешествия на Сахалин принадлежит к существовавшей почти всю его жизнь сфере конфликта между «женой медициной» и «любовницей литературой»[100]. Как полагал Чехов в мае 1889 года, для первой он недостаточно любил деньги, для второй был недостаточно одарен страстью и талантом[101]. Незадолго до отъезда он заметил, что старался, чтобы его знакомые видели в нем больше врача, чем писателя[102]. Вначале Чехов обозначает свое путешествие как дань медицине: «Я хочу […] немножко заплатить своей медицине, перед которой я, как известно, свинья»[103]. В противоположность борьбе с голодом и эпидемией холеры или же по преимуществу бесплатному приему пациентов, здесь речь идет о «труде академическом»[104]:

> В своей сахалинской работе я явлю себя таким сукиным сыном, что вы только руками разведете. Я уж много украл из чужих книг мыслей и знаний, которые выдам за свои (20.2.1890)[105].

В январе 1890 года Чехов пишет, что едет на Сахалин с «научною и литературною целями»[106]. И тут же сам их перечеркивает:

> Еду я совершенно уверенный, что моя поездка не даст ценного вклада ни в литературу, ни в науку: не хватит на него ни знаний, ни времени, ни претензий. Нет у меня планов ни гумбольдтских, ни даже кеннановских (9.3.1890)[107].

То он едет «за пустяками»[108], то ради «академического» труда. Однако путешествие оказалось шире обоих намерений: это было начинание, развивавшееся на почве жизненных концептов в тесном единении с литературой: «Пусть поездка не даст мне ровно ничего, но неужели все-таки за всю поездку не случится 2–3 дней, о которых я всю жизнь буду вспоминать с восторгом или с горечью?»[109]

За несколько месяцев до путешествия Чеховым овладевает «Mania Sachalinosa»[110]. Со страстным рвением он читает различную литературу о Сахалине:

> Я сижу безвыходно дома и читаю о том, сколько стоил сахалинский уголь за тонну в 1883 году и сколько стоил шанхайский; читаю об амплитудах […] и ветрах, […] о почве […]. Впрочем, с ума еще не сошел […] (16.3.1890)[111].

Бесконечная восторженность, связанная с путешествием и нашедшая отражение в письмах, сочетается с довольно запутанными, даже противоречивыми целями. Это не ускользнуло от внимания чеховского окружения, которое с раздражением реагировало на его намерение; брат Михаил вообще предполагал, что оно пришло ему в голову вдруг, совершенно случайно — с самого начала было неясно, не шутка ли все это[112]. Чеховские доводы кажутся нам сегодня тем более убедительными, чем менее определенными они были. В марте 1890 года он писал:

> Пожалуйста, не возлагайте литературных надежд на мою сахалинскую поездку. Я еду не для наблюдений и не для впечатлений, а просто для того только, чтобы пожить полгода не так, как я жил до сих пор (22.3.1890, Письма, 4, 45).

Все объясняющим доводом остается надежда на другую жизнь в другом месте, которым в конечном итоге является само путешествие. Поэтому дорогостоящее сахалинское предприятие ни в коей мере не является только общественной акцией, как, впрочем, и поездкой ради удовольствия. Не в последнюю очередь это путешествие, охватывающее полмира:

> Мой маршрут таков: Нижний, Пермь, Тюмень, Томск, Иркутск, Сретенск, вниз по Амуру до Николаевска, два месяца на Сахалине, Нагасаки, Шанхай, Ханькоу, Манила, Сингапур, Мадрас, Коломбо (на Цейлоне), Аден, Порт-Саид, Константинополь, Одесса, Москва, Питер, Церковная ул. (16.3.1890, Письма, 4, 38).

Возможно, это было нечто большее, чем просто ирония, когда Чехов за одиннадцать дней до путешествия заметил: не исключено, что он больше не вернется в Россию[113]. Нетерпение, одолевавшее его в течение нескольких недель перед отъездом, совсем не академического свойства:

> […] мне стало совсем скучно. Солнце светит адски, пахнет весной, и мне досадно, что я еще не еду на Сахалин. Теперь бы хорошо сидеть на палубе речного

парохода или скакать через степь в тарантасе (17.2.1890, Письма, 4, 21).

Не стоит пытаться до конца прояснить кроющиеся за поездкой на Сахалин намерения. Это могло бы помешать дать оценку многостороннему и противоречивому предприятию и понять, почему Чехов вложил в «Остров Сахалин» столько усилий[114]. Остается некая загадка в этом путешествии, имевшем литературные и научные побуждения, от которого не следовало, однако, ожидать литературных плодов и научных результатов. И действительно, едва ли можно обнаружить непосредственные *литературные* достижения; кроме путевого очерка «Из Сибири» и нескольких рассказов[115], они ограничиваются лишь несколькими сюжетами, которые, однако, имели важное значение. Во всяком случае, позднее автор был уверен в своем произведении и никогда не высказывался отрицательно о путешествии на Сахалин или о книге о нем.

III. Гетеротопия

Возникает вопрос, насколько правомерно говорить о произведении «Остров Сахалин» как о травелоге — все-таки сам Чехов незадолго до журнальной публикации 1893–1894 годов снабдил его подзаголовком «Из путевых записок»[116]. Чтобы ответить на этот вопрос, попытаемся абстрагироваться от социальных характеристик этого предприятия, которые естественно выходят на первый план изучения[117]. Что касается общественных аспектов, то книга по преимуществу трактует расхождение «теории» (закон, общественная мораль) и практики: равнодушие общества к тому месту, где оно санкционирует бесчеловечные и бессмысленные формы наказания и незаконной эксплуатации заключенных со стороны чиновников и учреждений, бедственное положение женщин, отсутствие у надзирающего персонала надлежащего обучения и какого-либо стремления решать насущные задачи по улучшению ситуации и введению социальных перемен, в целом же — обстановку, в которой люди (и не только заключенные) вынуждены деградировать. В книге о Сахалине эти проблемы настолько выходят в центр, что тематика собственно путешествия кажется оттесненной на задний план, и чтобы добраться до нее, нужно несколько сместить перспективу. В этой связи я хочу обратить внимание, во-первых, на конструирование пространства и, во-вторых, на «риторику» книги, которая противоречит всем жанровым предписаниям и «взгляд»

которой лишен всякой беглости.

Начнем с первого. Можно спорить о том, насколько изображение Сахалина вписывается в традицию восприятия Сибири[118]. Во всяком случае, решающим обстоятельством, по-моему, является то, что здесь семантические, культурные границы служат не тенденции к захвату и проводятся не между «Россией» и «Сибирью», но между «Россией», с одной стороны, и «Сахалином» — с другой. Предлагается рассматривать Сахалин как форму «гетеротопии» в смысле, предложенном Мишелем Фуко в докладе об «espaces autres»[119]. Чеховский Сахалин предстает как остров (что подчеркнуто уже в названии книги) — и в пространственном, и в социальном отношении это замкнутое пространство, которое различными способами связывается с целым «нормального» пространства. Фуко рассматривает подобный случай как связь временной отмены (suspendre), нейтрализации или инверсии. Пространство «нормального» имеет у Чехова название: Россия (или же материк). А его Сахалин почти полностью подпадает под определения Фуко, которые он дает современным «гетеротопиям отклонения» («hétérotopies de déviation»), в которые заключаются индивидуумы, чье поведение отклоняется относительно нормы[120]. Чеховский остров имеет универсальный характер, он претерпевает функциональные изменения (например, связанные с лейтмотивом колонизации); он соединяет несоединимое (вспомним пассажи о жизни на воле незаключенных или о неадекватности официальной точки зрения условиям жизни на острове); он обладает собственным пониманием времени и представляет собой систему открытий и закрытий.

Не удивляет, что географически закрытая штрафная колония столь явно соотносится именно с концептом Фуко. Но поразительно, что Фуко в конце своей статьи о гетеротопии устанавливает связь с темой путешествия, и конкретно с образом корабля, который всегда относился к «величайшему арсеналу воображения» нашей цивилизации: «[…] le bateau, c'est un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même. […] Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence»[121]. Чехов совершенно конкретно соединяет гетеротопию острова Сахалин с кораблем, который вначале доставил его с севера на юг («Уезжал я с большим удовольствием, так как север мне уже наскучил и хотелось новых впечатлений»[122]), и позднее — с мечтами о путешествии в действительно чужие края, которые не стали темой его книги.

Однако отношение между островом-тюрьмой и материком, между отклонением и нормой ни в коей мере не исчерпывается

этим контрастным противопоставлением. С одной стороны, различие между ними дается с крайней остротой: в подчеркнутой чуждости Сахалина и практической непреодолимости его границ. Остров изолирован уже самим повествованием, где описывается только предстоящее прибытие и ни слова не говорится об отъезде. Уже по прибытии, находясь на корабле в устье Амура, он подчеркивает «другость» этого места:

> Тут кончается Азия […]. Кажется, что тут конец света и что дальше уже некуда плыть. Душой овладевает чувство, какое, вероятно, испытывал Одиссей, когда плавал по незнакомому морю и смутно предчувствовал встречи с необыкновенными существами[123].

Рассказчик опасается, что его не пустят на остров (54), а его обитатели удивляются: «По доброй воле сюда не заедешь»[124]. С этнологической точки зрения Сахалин изучается как совершенно чуждое пространство; самые обычные вещи подвергаются сомнению; сам рассказчик кажется местным жителям гостем из другого мира. Эта грань становится особенно отчетливой в главе о «беглых» (гл. XXII). Она начинается с островного положения Сахалина, которое само по себе является препятствием для бегства, и его суровой природы. Здесь же обсуждается очень сильное, несмотря ни на что, стремление к бегству, о чем свидетельствует статистика, и — после краткого отступления, посвященного рассказу о беглых Владимира Короленко «Соколинец» (С. 350), — описывается страх обитателей материка перед беглыми. Согласно доступным автору сведениям, из 1501 убежавшего за последнее время пойманы 1010, сорок найдены мертвыми, остальные пропали бесследно (С. 356).

Симметрия очевидна: недоступность Сахалина в начале текста дополняется невозможностью покинуть остров в конце. Однако именно в этой главе проявляются последовательно выстроенные закрытость и характер «другого» этого пространства — и в то же самое время они столь же последовательно подрываются. На основании других парадигм Вальтер Кошмаль заключил, что сначала Сахалин изображался в качестве «гомогенного пространства, противоположного России», но оппозиция постепенно «ослабевала благодаря повествованию рассказчика», что привело к появлению «противоречивых концепций пространства»[125].

Обусловленные текстом читательские ожидания «другого» пространства все больше разрушаются разными деталями. Иногда это можно истолковать в том смысле, что так подчеркивается внутренняя гомогенность пространства Сахалина: заключенные

свободно передвигаются по острову, существуя в «смущающей близости», которая, однако, оказывается безопасной (С. 62); заключенные оставляют открытыми ворота и двери (С. 87); земледельческие достижения колонистов не отличаются от успехов каторжников (С. 229) и четверть заключенных без всяких проблем живет вне тюрьмы (там же).

Но частые сравнения с «Россией» особенно выходят за рамки этой мотивации. Так, уже в наброске «Из Сибири» (1890) местный житель жалуется рассказчику, что в Сибири люди не видят смысла жизни. Он считает, что в России все по-другому: «Все-таки он должен понимать, для какой надобности он живет. В России небось понимают». «Нет, не понимают», — отвечает рассказчик[126]. В книге о Сахалине каторжные работают на дворе, «как наши деревенские работники» (229 и след.); деревенское невежество такое, «как и в России» (63); ужасные отхожие места соответствуют понятиям «русского человека» (90); угольные шахты все же не страшнее, чем в Донецке (139), а иные поселения выглядят как «настоящая русская деревня» (149). Речь идет даже о женщинах, которые после прежнего общения со своими мужьями только на каторге вздохнули свободно (252).

Поражают и мотивации, подмечаемые Чеховым у беглых каторжников. Хотя здесь играют роль временные перспективы — например, пожизненные наказания, — но едва ли конкретные условия жизни заключенных. Значительно больше Чехов говорит об общем стремлении на свободу и о «страстной любви к родине». Ирония относительно мечты о родине очевидна:

> …а в России все прекрасно и упоительно; самая смелая мысль не может допустить, чтобы в России могли быть несчастные люди… (ПСС. 14–15. С. 343).

Любое предложение по поводу улучшения условий жизни заключенных на острове наталкивается на аргумент, что они не должны жить лучше, чем дома; но по такой логике каторга неизбежно становится адом (С. 134 и след.). По цензурным соображениям, слово «ад» редко появляется в тексте, зато прямо звучит в письмах: «[…] По воспоминаниям, Сахалин представляется мне целым адом»[127].

Противоположные жесты от-чуждения и де-дифференциации совместить непросто, однако из них следует, что гетеротопия, ад Сахалина[128] в той же мере является контрпространством, в какой он является синекдохой всей России. Последняя характеризуется Чеховым позднее в одном из писем, явно по ассоциации с тюрьмой, в качестве «азиатской» страны: в ней нет свободы прессы и совести, жизнь «тесна и скверна» и мало

надежды дождаться лучших времен[129]. Через день после возвращения в Москву в декабре 1890 года, он пишет Суворину:

> Мы, говорят в газетах, любим нашу великую родину, но в чем выражается эта любовь? Вместо знаний — нахальство и самомнение паче меры, вместо труда — лень и свинство, справедливости нет, понятие о чести не идет дальше «чести мундира» […][130].

Познание «ада» Сахалина непосредственно переходит в сетование на Россию: «Душа у меня кипит»[131]. Еще в Гонконге Чехов мысленно возражал русским попутчикам, критиковавшим английскую колониальную эксплуатацию: «Я думал: да, англичанин эксплоатирует китайцев, сипаев, индусов, но зато дает им дороги, водопроводы, музеи, христианство, вы тоже эксплоатируете, но что вы даете?»[132]

Через три месяца Чехов был уже сыт Сахалином, другим местом обитания, которое оказалось зеркальным отражением его собственного. И он спасался, как же иначе, на корабле: «Вчера в полночь я услышал рев парохода. Все повскакивали с постелей: ура, пароход пришел!»[133] Это был, к его большому разочарованию, «не тот» пароход, то есть именно тот, который доставил его сюда, а теперь шел в Россию. Его же тянуло дальше, ему хотелось «как можно быстрее в Японию, и оттуда в Индию»[134].

11 сентября, когда корабль шел от северной части острова к южной, Чехов сообщает, что утром он увидит Японию и, возможно, в отличие от посланного им письма, сам он вернется не через Америку. На Сахалине писатель каждый день вставал в пять часов утра и работал до позднего вечера; в течение двух месяцев посетил всех каторжан и собрал материал для трех диссертаций — и все же у него осталось «такое чувство, как будто видел все, но слона-то не приметил»[135]. Более того: «в итоге /…/ расстроил себе нервы и дал себе слово больше на Сахалин не ездить»[136]. Настоящие путешествия по азиатским пунктам назначения — позднее он упомянул «Гонконг, Сингапур, Коломбо на Цейлоне, Порт Саид и т. д. и т. д.» — снова обнаружат беглый взгляд: «Сингапур я плохо помню, так как, когда я объезжал его, мне почему-то было грустно»[137]. Но за этим скрывается и иное впечатление, которое фиксируется с многозначительным лаконизмом: «Затем следует Цейлон — место, где был рай»[138]. Мы лишь узнаем, что Чехов ездил там на поезде и вдоволь нагляделся. Но и эти гетеротопии — они, по Фуко, сродни *утопическим* пространствам — могут оказаться исчерпанными: за последующие 13 дней на пароходе Чехов «обалдел от скуки»[139].

Однако Чехов отнюдь не сбился с дороги, несмотря на значительный «окольный путь», о котором он почти не оставил литературных следов. Этот путь относился к его «делу жизни» — Сахалину, — равно как и целеустремленность, с которой он в конце концов отправился в Москву и долгие годы работал над книгой. Последняя в окончательной редакции появилась только в 1895 году. Текст этого произведения сохранил загадочный статус; литературоведческие исследования — часто даже биографические — в известной мере обходят его стороной[140].

Во время создания текста Чехов путешествовал и по европейским странам, и его письма, адресованные в основном членам семьи, опять сколь поверхностны («беглы»): «Да, Эйфелева башня очень, очень высока. Остальные выставочные постройки я видел только снаружи»[141], столь и полны юмора: «Пока мы не виделись, я успел побывать в Италии, в Париже, Ницце, Берлине, Вене… В Париже видел голых женщин»[142]. Уже через несколько дней после возвращения с Сахалина он написал, что «весной» поедет на Ледовитый океан[143]. Вместо этого он купил себе поместье и отклонял все предложения Суворина отправиться в путешествие, в частности потому, что занимался помощью голодающим и профилактикой холеры.

Письма, написанные между самим путешествием и публикацией книги о нем, возвращают нас к вопросу о жанре создаваемой в это время книги. Этот вопрос разрешить отнюдь не легче, нежели вопрос о мотивации.

> А Сахалин тем хорош, что он жил бы после меня сто лет, так как был бы литературным источником и пособием для тех, занимающихся и интересующихся тюрьмоведением[144].

Что означает здесь слово «литературный»? Имеется в виду специальная литература или все-таки также и материал, способный склонить к «беллетристике» — чего сам Чехов почти не делал? Судя по другим высказываниям, книга о Сахалине в этом смысле представляется Чехову скорее не-литературной. На подозрение Суворина, будто он отрекся от своей книги, Чехов категорически заявил, что никогда не предаст свое «детище»: «Нет, сие мое детище я не могу бросить. Когда гнетет меня беллетристическая скука, мне приятно бывает браться не за беллетристику»[145]. Кажется, однако, что он сам возбудил сомнения Суворина. В уже упоминавшемся письме к нему Чехов

писал: «Временами бывает, что мне хочется сидеть над ним 3–5 лет и работать над ним неистово, временами же в часы мнительности взял бы и плюнул на него»[146]. Но, как он считает, получится нечто «дельное».

Когда Чехов в июле 1893 года сообщает Суворину, что отдал в печать книгу о Сахалине — имеются в виду три первых главы, начало неполного журнального варианта, который появился в 1893–1894 годах в журнале «Русская мысль»[147], — он видит сложность работы над текстом в привнесении в него субъективного начала. Лишь после долгого труда, постоянно ощущая «фальшь», он смог объяснить ее причину:

> Фальшь была именно в том, что я как будто кого-то хочу своим «Сахалином» научить и вместе с тем что-то скрываю и сдерживаю себя. Но как только я стал изображать, каким чудаком я чувствовал себя на Сахалине и какие там свиньи, то мне стало легко и работа моя закипела, хотя и вышла немножко юмористически[148].

В известной степени это высказывание тоже загадочно. Чехов, казалось бы, чувствует себя свободнее, когда он субъективен и ощущает свою чуждость изображаемому; в то же время варианты текста свидетельствуют о том, что автор, как подмечают издатели, пытается избавиться от биографических связей, деталей, которые могли бы указывать на него (в частности, от специально врачебных отступлений), на его имя или на рассказ от первого лица[149]. Субъективная свобода явно идет от сокрытия собственного Я, от само-отчуждения — к «чудачеству» и тем самым к отстраненности от каких-либо поучений. Здесь, как ни странно, он указывает на юмористическую подоплеку, а в январе 1894 года защищает перед тем же Сувориным «основательность», «сухость» и «ученость» книги. Это «труд академический», и медицина не может теперь упрекнуть его в предательстве:

> …я отдал должную дань учености и тому, что старые писатели называли педантством. И я рад, что в моем беллетристическом гардеробе будет висеть и сей жесткий арестантский халат[150].

Что же касается самого путешествия, то и позднее временами вновь проглядывает его стихийная экзистенциальная сила: ожидания, с которыми оно было связано, все-таки оправдались. Лишь день спустя после того, как Чехов в который раз описывал Суворину, какой «ад» этот Сахалин, он сообщает И. Л. Леонтьеву

о своем путешествии и о пребывании на Сахалине:

> …я доволен по самое горло, сыт и очарован до такой степени, что ничего больше не хочу и не обиделся бы, если бы трахнул меня паралич или унесла на тот свет дизентерия. Могу сказать: Пожил! Будет с меня. Я был и в аду, которым представляется Сахалин, и в раю, т. е. на острове Цейлоне[151].

Чеховские высказывания о процессе создания книги «Остров Сахалин» почти столь же противоречивы, как его прежние замечания о намерениях путешествия. Но во многих отношениях противоречива и сама книга. Последовательные выводы делает из этого Кэти Попкин[152]. По ее мнению, вначале Чехов показывал Сахалин в качестве пространства «другого» и проявил себя как этнолог, но в конце показал крах прежде выстроенной дихотомии и продемонстрировал «эпистемологический кризис»: «the complete failure of the human sciences»[153], даже «breakdown of knowability itself»[154]. Я считаю это недоразумением, однако такое прочтение подтверждает очень далеко идущую противоречивость книги, которая в первую очередь — книга «академическая» и ни в коей мере не сделана наспех. Во всяком случае, этот антибеллетристический текст лишь в очень ограниченном объеме предлагает то, что обещает его (подзаголовок: путевые заметки Чехова; они (причем весьма беглые) опять-таки чаще встречаются в письмах.

V. Риторика. Статистика и субъективность, этнография и поэзия

Что касается риторики в книге «Остров Сахалин», то я укажу здесь на отношения между двумя явно противоположными методами, которыми отмечен ее текст. Первый определяется введением статистического материала, второй — «анекдотическим» типом повествования. Статистический материал был исходным пунктом «научных» стремлений Чехова; он предусмотрительно подготовил картотеку, в которой заполнил 10 000 карточек[155] (сохранилось 7600) — неслыханная расточительность, особенно если, по мнению издателей собрания сочинений, речь идет о поводе для посещения каждого дома[156]. В любом случае, «перепись населения» мотивирует и определяет направление путешествия по острову; статистический материал входит в описания поселений, тюрем и — сквозным образом — в отрывки, посвященные другим темам. Он играет в тексте

многообразную, не всегда сразу понятную роль; порой цифры являются почти самоцелью. Чехов охотно выставляет статистику на первый план, когда упоминает о своей работе, но он говорит и о том, «как противно писать цифрами»[157]. Напрашивается предположение, что эти цифры следуют не столько информативным намерениям, сколько изобразительным — собственной авторской диалектике самоустранения и субъективности, о которой уже шла речь. Статистический «жест» задает упорядочивающий принцип, с помощью которого скрывается рассказчик, но, с другой стороны, этот принцип создает для него если не алиби, то пространство для повествовательных, комментаторских и по-настоящему поэтических пассажей.

Демонстративной «сухости» противостоят многочисленные анекдотические пассажи; они также являются постоянной приметой повествования, явно дополняющей статистику: «Книга выходит толстая, с массою примечаний, анекдотов, цифр…»[158] Эти «анекдоты» представляют в основном жизненные истории, иногда сводятся к коротким и выразительным портретам. И. Н. Сухих противопоставляет сухость текста «анекдотам», доминирующим в тексте, и объясняет это тем, что через малое показывается большое[159]. Однако такой подход выглядит слишком упрощенно: почти маниакальное называние всех имен, даже мимоходом упомянутых персон, которые одновременно служат соединительным звеном между статистическим «жестом» и анекдотическими историями из жизни, не способствует типизации. В основном эти анекдоты обрываются без связи с другими, сменяются иной топикой. При этом они смыкаются с принципом подсчета, нумерации, факта и разрушают нарративный «жест»; то же происходит в конце и с самим текстом, который после главы о болезнях и медицинском обеспечении обрывается без всякого заключения.

Оба метода — статистический и анекдотический — объединяет то, что они лишают текст повествовательности («денарративируют» его). Именно здесь, кажется, обозначается полемика с «Записками из Мертвого дома» Достоевского и с другими предшественниками: Чехов исключает замкнутое повествование не только как создающее фикцию, но и в качестве сообщения и толкования. Переплетения повествования с наполовину спрятанным авторским началом, с обрывистыми переходами, с постоянно прерывающимися обращениями к частным случаям и материалы статистики работают именно на эту цель. Это не означает капитуляции этнографически-литературного *knowability*[160] — что в «месте невыносимых

страданий»[161] казалось бы Чехову слишком циничным. Скорее, здесь обнаруживаются подступы к этнологическому методу XX столетия; здесь заметны элементы «участливого наблюдения», как вскоре это было представлено, в частности, у Бронислава Малиновского, и даже — в сплетении парадигм наблюдения в форме описывания и толкования — «плотного описания» — у Клиффорда Гица.

Сходство и различие этих подходов проявляется в сложном вмешательстве скрытого голоса рассказчика — все-таки во многих местах и разными путями становящегося «слышимым». Иронически отстраняясь, Чехов мимоходом подтрунивает над своим писательством:

> — Ты политичка (то есть политический)? — спросил меня гиляк […].
>
> — Нет.
>
> — Значит, ты пиши-пиши (то есть писарь)? — спросил он […].
>
> — Да, я пишу[162].

Действительно, основной вопрос понимания текста состоит в том, выступает ли Чехов как «автор» или же как «писарь», то есть тот, кто заставляет говорить факты, передает услышанное и «пишет цифрами». Чехов находит текстовую форму, где он одновременно скрывается и обретает больше возможностей для свободы и субъективности; и это означает, что проблема субъективности не «снимается» нарративно, но заостряется до парадоксальности, до уничтожения всех жанровых предпосылок. Никакой путешествующий или познающий, морализующий или рефлектирующий субъект — хотя они все присутствуют — не замыкает этот текст в одно целое; напротив, повествовательная инстанция взламывается и зачеркивается в рассказе самим предметом в его репрезентативных формах, цифрах, фактах и историях. Именно в подтвержденной возможности быть «писарем» утверждается «автор»: таким образом, становится возможной даже политическое высказывание, от которого, как от «поучения», надо было отказаться.

VI. Поэзия бегства (из литературы)

Судя по беглым впечатлениям от других путешествий, подобная форма описания может появиться только в собственном пространстве рассказчика, в России. Это свидетельствует о том, что мы все еще не покинули парадигмы литературного реализма,

который строится не в последнюю очередь на проекции романтического «другого» на свое собственное. Не экзотика, пусть даже «райская», пробуждает интерес рассказчика, но пространство «другого», которое на самом деле является моделью его собственного мира. Но в противоположность нарративно выстроенным моделям традиционного реализма, чеховская модель сахалинского мира предстает перед читателем статически, анекдотически и политически разрушенной, лишенной всякой нарративной связи — во всей «адской» ужасности и одновременно во всей своей поэтичности. Эта поэтичность проявляется во многих пассажах повествования, особенно в изображении природы. Однако она проясняется, если речь идет о связи заключенного (опять-таки — беглого) с «путешествием». Каторжников тоже тянет «в даль», и они в своей бесприютности познают собственную свободу:

> Пока ссыльный молод и крепок, то старается убежать возможно подальше […]. Обыкновенно его ловят, судят, отправляют назад на каторгу, но это не так страшно; в медленном, пешеэтапном хождении по Сибири, в частой перемене тюрем, товарищей и конвойных и в дорожных приключениях есть своя особенная поэзия и все-таки больше похожего на свободу, чем в Воеводской тюрьме или на дорожных работах (С. 344).

Поверх всех этнографических изучений смыкается связь между беглыми каторжниками и «беглым» Чеховым, который называл свою обыденную жизнь *каторгой* и для которого ничто не было столь близко, как стремление к свободе. Но в данном случае он путешествует не только «на край света», но и на окраину литературы. Он покидает материк, отдается кризису и тем спасает себя как писателя. «Путевые записки», полностью выносящие за скобки путешествие и путешествующее Я, разрабатывают варианты дилеммы современной литературы на примере литературного путешествия. Так чеховское описание путешествия на Сахалин тематизирует и показывает субъективность, ставшую уже не само собой разумеющейся, а также литературность после постижения ее бесполезности, или, чтобы сказать элегантнее, автономный характер этой литературности. Конец убежденности в том, что литература в состоянии представлять пространства «другого», становится здесь началом попытки заставить само это «другое» говорить (или молчать) — в сознании, что в конечном итоге это невозможно, и в свете определенного стремления к литературной субъективности.

Подчеркнутая конкретность в книге «Остров Сахалин» раскрывается на горизонте «другого», которое нельзя представить, другого места и прячущейся (и одновременно усиливающейся под знаком самоотчуждения) субъективности.

Достижением оказывается также создание большой прозаической формы — ведь речь идет о единственной большой и единой книге автора, который еще незадолго до этого отчаялся написать роман. Вместе с тем перед нами разложение традиционных форм прозы. Можно немного заострить мысль: путешествуя, Чехов обнаруживает перманентность и действенность кризиса современного эстетического начала. Он безуспешно искал свою форму романа, но, склоняясь к не-беллетристической, «академической» работе, нашел новую, еще не опробованную разновидность романа, новую потенцию жанра со склонностью к документалистике; в XX веке она будет развиваться в разных формах.

И хотя сам Чехов, по всей видимости, остался доволен путешествием и текстом о нем, о литературности его автор судил, кажется, иначе. Когда он переписывался с издателем А. Ф. Марксом в 1901 году по поводу полного собрания своих сочинений, то выразил желание печатать «Остров Сахалин» отдельно, так как не относил его к «беллетристике». Маркс был другого мнения; он хотел включить книгу в собрание сочинений, даже считая ее «более беллетристическим, чем этнографическим произведением»[163]. Чехов настаивал на отдельном томе, но в общем уже не возражал.

Томас Гроб (Цюрих / Констанц)

«Мимолетное»: антропологические и этнологические странствия Василия Розанова по (не)известным просторам России

Самые планеты движутся, все уклоняясь от прямой, все отступая от вчерашнего пути. «По планете — и человек».

В. Розанов. Опавшие листья[164]

I. «Мимо» — «возле стабильной середины»: мобильный наблюдатель и многоголосый рассказчик

Мимо прочих прошел, даже не взглянул.

В. Розанов. Мимолетное[165]

Тот, кто ищет в русской литературе носителя «беглых взглядов», а то и вовсе *протагониста* с недостатком устойчивости *par excellence,* найдет такового в прозе Василия Розанова. Панорамы неподвижного ландшафта или же городских пейзажей, наблюдаемые с устойчивого места, мнимо реалистические виды неподвижных уголков природы, города или деревни — это не его дело, не говоря уже об исихазме, которым занимался Владимир Соловьев, устремив (под Каиром) остановившийся взгляд в одну точку, чтобы узреть вечный Фаворский свет.

«Мимолетное» — так Розанов назвал большой цикл своих прозаических произведений, написанных во время Первой мировой войны. Но по-немецки вернее было бы обозначить его как «беглое» (Flüchtiges), нежели «мимолетное» (Vorüberfliegendes), или «проходящее» (Vorübergehendes), или тем более как «преходящее» (Vergängliches). В связи с этим названием следует обратить внимание на русские наречие и приставку «мимо» с их временным, пространственным[166] и оценочно-этическим значениями. «Он выстрелил мимо» — пример

пространственного, «мимолетное чувство» — временного значения; «красться мимо чего-то» — этический вариант. Представляется, что основное значение «мимо» — быть «не в середине», «не в ядре», «не касаться центра»; с точки зрения аксиологической оно воздействует де-центрично или даже де-центрирующе. Так происходит усиление периферийного начала.

Еще более важным представляется, что, согласно Толковому словарю В. Даля, в конце XIX века слово «мимо» в провинции употреблялось в значении «скоро», «мигом», вместе с тем в сибирском наречии оно приобретало прямо противоположное значение: «всегда», «то и дело»…[167] В русских регионах по ту сторону Урала, если говорят «он мимо пишет», то речь идет о графомане типа Розанова, который постоянно пишет, не может прекратить писать, в то время как на родине Розанова, в Золотом Роге, это выражение характеризует человека, который пишет быстро и бегло, не особенно задумываясь, у которого поток сознания в равной степени бесконтрольно и безобразно изливается на бумагу. То есть слово «мимо» на языковом уровне обозначает тот зазор между моментным и вечным, который и стремится поймать беглый взгляд Розанова[168]. Эфемерное становится эпифанией — мирской и сакральной одновременно — и наконец переходит в апокалипсис, в страшное видение финала.

«Мимолетное» как явление, подчиненное бегу времени, даже тем противостоит «беглому», практически не встречающемуся в главных произведениях Розанова[169], что обладает глубоким историческим измерением, восходящим к выражению «мимолетное виденье» из посвященного А. Керн программного стихотворения А. Пушкина К***: «Я помню чудное мгновенье, / Передо мной явилась ты, / Как мимолетное виденье, / Как гений чистой красоты»[170]. «Мимолетное» вызывает в памяти не прозаический эпизод, но именно поэтическое воображение воспоминания (как о гении чистой красоты). Поэтому нельзя согласиться с А. Николюкиным, одним из ведущих знатоков Розанова в России, когда он утверждает, будто Розанов заменяет вечное — преходящим[171]. Ведь Розанов озабочен именно тем, чтобы поймать устойчивость в беглом, даже в самой беглости. «Мимолетное» — это онтологическая программа. И в то же время это программа определенной культуры письма, которая в силу устойчивой фиксации мгновенных впечатлений, мыслей и представлений ставит своей целью передачу аутентичного «протокола» человеческой души.

Русское прилагательное «мимоглядный» (глядящий мимо) точно обозначает то, что мы по-немецки называем «füchtig hinsehen», а существительное «мимогляд» характеризует человека,

который бросает беглые или же праздные взгляды и для определения которого в лексикографе И. Павловского есть звучащий сегодня несколько архаично, но единственно точный эквивалент — «Maulaffe»[172]. В слове «мимодельный» мы находим своего рода обозначение чего-то сделанного мимоходом, в часы праздности, так сказать, определение для еще не зафиксированного, преступного предвестника нелегального труда. Здесь все соответствует неотрегулированным, неучрежденным нормам цивилизаторского порядка. Именно в этой анормальности, в этом отклонении от прочных институций нам следует искать истоки беглых взглядов Розанова.

В «Коробе втором» своих «Опавших листьев» Розанов делает характерное признание. Стилизация себя самого как представителя «конца литературы» (сравним упрек М. Горького в адрес А. Чехова: «Знаете, что Вы делаете? Убиваете реализм… Реализм Вы укокошите»[173]) обнаруживает, наряду с аргументом о незначительности деталей, аргумент относительно беглости. Разумеется, беглость обозначается здесь психологически и относится к движениям души, посредством которых можно одновременно представить невидимое бытие и повседневность как тайну и девальвировать как тривиальность. Под завесой беглости на месте возвышенного оказываются ужасы смерти:

> …иногда кажется, что во мне происходит разложение литературы, самого **существа** ее. И, может быть, это есть мое мировое «emploi». Тут и моя (особая) мораль, и имморальность. И вообще мои дефекты и качества. Иначе нельзя понять. Я ввел в литературу самое мелочное, мимолетное, невидимые движения души, паутинки быта. Но вообразить, что это было возможно потому, что «я захотел», никак нельзя. Сущность гораздо глубже, гораздо лучше, но и гораздо страшнее (для меня): безгранично страшно и грустно[174].

Беглость впечатлений корреспондирует у Розанова с нестабильностью наблюдательного пункта. Мобильность точки зрения неизбежно несет с собой изменчивость идеологических позиций и модели мира. Здесь начинают «скользить», говоря словами Ж. Лакана, не только и не столько сигнификации, но и сигнификатор. В авторе своих текстов Розанов совместил нарративную полифонию Достоевского — полифонию находящихся рядом равноправных точек зрения персонажей — и точку зрения на них самого рассказчика. Он не только мог завтра противоречить тому, что говорит сегодня или вновь утверждать

то, что, глядя во вчерашний день, объявил недействительным: он представлял одновременно на страницах идеологически враждебных друг другу изданий не соединимые друг с другом мнения. Да, он полемизирует с самим собой. Так Розанов стал для современников воплощением морально неустойчивого, ненадежного человека. Однако с современной точки зрения он представляет собой развитую модель распадающегося, более не идентичного самому себе субъекта.

Русские называют «мимолетом» поверхностного человека, так что Розанов, согласно этическому канону XIX века, характеризовал себя негативно. «Мимолетные птицы» — птицы перелетные, а «мимолетные события» — события, стремительно происходящие и быстро забывающиеся. На самом же деле Розанов обладал одновременно прочной позицией *и* мобильностью. Так, предпочтение языческого — стабильная величина в его картине мира, а отношение русского и нерусского, напротив, величина колеблющаяся. С одной стороны, он чувствует контекст: его точка зрения явно зависит от окружения. С другой стороны, он противится контексту, отвергая обе господствующие культурные модели: старовизантийскую церковную (и тем самым современную славянофильскую), а также распространяемую западниками модель России нового европейского образца. Вместо этого он пропагандирует свое неоязычество, и здесь ведет себя явно антицерковно, даже реформаторски: личная религиозность, индивидуальная связь человека с Богом должны взять на себя роль церковных инстанций. Это было и возвращением к ренессансу. С точки зрения биографической в образе мыслей Розанова все-таки отразилось активное неприятие непоколебимой ортодоксальной веры его второй жены Варвары Бутягиной[175].

II. Путешественник поневоле

Беглые взгляды присущи Розанову прежде всего во время передвижения по метрополии, от квартиры до редакции, оттуда в Египетский отдел Эрмитажа, затем обратно домой. С еще большей отчетливостью они сопровождают его путешествия, даже внутри России, которые также устремлены подальше от нелюбимого Петербурга как административного центра. При этом он, собственно говоря, не был «перелетной птицей», скорее гнездарем: наряду с двумя путешествиями за границу, приведшими его в Италию, Австрию, Швейцарию и Германию, в течение двадцати лет с 1898 по 1917 год он все же совершил 15 путешествий в пределах России[176]. Будучи постоянным

сотрудником самой солидной тогдашней русской газеты «Новое время», Розанов ежегодно, не считая нескольких корреспондентских командировок, едва ли чаще одного раза отправлялся в путешествие!

А. Чехов, который был только на три года моложе Розанова, в письме от 20 мая 1897 года к своему издателю и владельцу театра А. Суворину высказывал противоположное отношение к путешествию — отвращение к нахождению в одном и том же месте:

> Куда наконец Вы решили уехать? И когда? Сидение на одном месте до такой степени надоело мне, и так (выражаюсь по-южному) набрыдло, что я охотно бы проводил Вас до самого Вержболова, если Вы поедете за границу и найдете лишнее место в купе. […] Хочется двигаться, ужасно хочется[177].

В противоположность Чехову, Розанов отклонил максиму М. Клаудиса: «Тот, кто путешествует, может многое рассказать»[178]. В то время как А. Чехов в 1890 году отправился в путешествие через всю Сибирь на остров Сахалин (откуда привез путевой отчет, предвосхитивший книгу А. Солженицына «Архипелаг Гулаг»), волжанин Розанов ни разу не добрался даже до Урала. Он не был рассказчиком; хронотоп приключения в основе своей был чужд ему. Даже экзотические пейзажи едва ли увлекали его, и по Египту, открытому им раю, он никогда не странствовал. По типу своему домашний, семейный человек, он отправлялся в путешествие почти исключительно по причине отпуска, лечения, по заданию своей газеты или же если этого требовали семейные обстоятельства. В связи с ранней смертью родителей Розанов был вынужден не по своей воле провести детство и юность в четырех волжских городах: в Ветлуге (1854–1861), в Костроме (1861–1870), в Симбирске (1870–1872) и в Нижнем Новгороде (1872–1878). За обучением в Москве (1878–1882) последовали годы учения в провинциальных городах Брянске (1882–1887), Ельце (1887–1891) и Белом (1891–1893), пока он, тридцати семи лет от роду, не осел на четырнадцать лет в нелюбимой Петербургской метрополии, которую считал «финской» (С. 11). В конце лета 1917 года, когда ему уже исполнился шестьдесят один год, Розанов вместе со своей семьей бежал из Петербурга от наступающих отрядов альянса, поближе к монастырскому поселку Сергиев Посад под Москвой, где, измученный голодом и нуждой, он не прожил и двух лет.

Розанов оставил интересные свидетельства не только о двух путешествиях за границу, но и о некоторых поездках по России. В

них предстает путешественник, который удостаивает своим коротким взглядом более людей и их культуру, регионы, по которым путешествует, нежели прелесть и экзотику пейзажей. Путешественник Розанова, разумеется, не фланер в смысле В. Беньямина, однако его странствие не направлено к какой-либо цели — скорее, он стремится к возможности проехать по обжитым, как правило, местностям, чтобы узнать об особенностях и характере их обитателей. Его взгляд носит антропологический и этнографический характер.

III. Путешествие как нисхождение и децентрализация

Только в исключительных случаях Розанов описывает природу, хотя, являясь сыном лесника, он не мог быть к ней безразличен. Если он вообще изображает ландшафт, то непременно во время движения по нему. В трех показательных примерах таких «ландшафтных» путешествий этот хронотоп регулярно приобретает аксиологическое направление спуска, нисхождения. С высоты романтически-возвышенного, будь то вершина горы или магический исток реки, путь лежит в низину человеческой повседневности. Это спуск с горы Казбек, путешествие на обозе по крымским горам или на пароходе вниз по Волге. Причем Розанов не менее тщательно планировал свои путешествия с точки зрения их текстовой подачи, чем это делал Н. Карамзин сто лет назад перед поездкой в Европу[179].

Спуску на повозке с грузинской горы Казбек Розанов (С. 41) явно придает значение имаготипа будущего, прозрачно намекая на перевернутость гоголевского образа России в виде летящей вверх тройки. Взлету России в небо он противопоставляет спуск в низины Азии. Перевернутость мира явствует из того обстоятельства, что кавказский Терек течет иначе, чем русские реки: не внизу, а наверху:

> Это — спуск в Азию; змеиная нить шоссе перед станцией Млеты. Вы на вершине Кавказа, т. е. сейчас перед вами вдруг открывается воздушная перспектива вниз — та именно главная красота гор, которой недоставало ранее при вечных поворотах Терской долины. И внизу, на головокружительной высоте, на дне страшной продольной пропасти, бежит пенистая лента Арагвы. Арагва — чиста, в отличие от большинства горных рек, без сомнения, по причине кремнистого русла (С. 40 и след.).

Однако спуск воспринимается как длящееся, долгое счастье, как фаустовское счастливое мгновение, явная эмблема вневременной Азии. К этому длительному ощущению счастья добавляется примесь футуризма[180]: заданная большая скорость движения и вместе с тем крутой спуск, непосредственная близость колес экипажа:

> Быстрое движение экипажа; что-то веселое, какое-то счастье, но которое растягивается на часы; бездна воздуха; стремнины сзади, все возрастающие по мере того, как бегут минуты, — а главное, главное: стремнина вниз, сейчас же обок с колесами экипажа, на тысячи футов (С. 41).

Ощущение счастья от головокружительного спуска придает движению характер воздушного полета — формы путешествия, которая в этот период еще колеблется между утопией Жюля Верна и ранними попытками описания передвижения по воздуху. В то время как начиная с 1909 года соответствующие путевые записки прославляют освобождающее движение в высоту и в будущее[181], путешественник Розанова превозносит хронотоп «спуска» в прошлое. В смысле пространственно-временной конфигурации передовая позиция здесь принадлежит спирали, которая отличается от гегелевской «стрелы времени» и соединяет циклическую временную фигуру с вертикальным пространственным движением[182]. Отсутствие строгости, жесткости, суровости как имаготипа европейского начала при помощи риторической фигуры литоты утверждает «кроткое»[183], образный тип азиатского. При этом Розанов не принимает близко к сердцу жестокость укоренившихся и в России азиатских стереотипов (например, татаро-монгольских). Он вписывает своеобразный путевой отчет в текст конфронтации Азии и Европы:

> Все это сообщает езде характер воздушного движения, как бы вы чертите по каменной стене и соскальзываете почти по спирали книзу. Ничего сурового; да и не нужно сурового; вы так радостно приветствуете Азию; новая часть света, наконец — не Европа (С. 41).

Но затем подчеркивается различие между животным миром и транспортными средствами, которое отмечает границу между Азией и Европой. Верблюд — экзотическое животное и одновременно порабощенная природа. Однако все предстает как

новый свет, не как новый свет для Западной Европы — на Западе, но для Восточной Европы: на Востоке![184]

Граница между природой и культурой, что характерно для манеры Розанова, кажется путешественнику неопределенной. Он не может определить: верблюд — дикое существо или убежавшее домашнее животное? Бесцельное передвижение животного, по кантовской формуле «в себе и для себя», становится здесь символом бега[185]. Он заранее обнаруживает на горизонте розановской эстетизации познания само-целесообразность, авто-поэзию искусства авангарда. Прекрасный бег — мотив для этического импульса, как если бы Розанов захотел дать девиз формальной школе и Пражскому структурализму:

> Уже завтра, наутре, я увидел верблюда, бегущего по дороге — так, **an und für sich,** «в себе и для себя» бегущего. Боже, я выпустил бы на свободу всех запряженных верблюдов, по крайней мере всех из Зоологического сада: так этот один был хорош. Кондуктор ослабил впечатление, сказав, что это станционный, сбежавший верблюд; но он бежал легко, как-то выгибая ноги, то вытягивая, то сокращая шею — и эти странные горбы! Встречные арбы тянулись уже буйволами: сжатая голова, прижатые к ней рога — книзу, а не вбок, изогнутые. Все — новое: «новый свет», по крайней мере для природного костромича и вечного северянина (С. 41).

Верблюд, которого он с удовольствием отпустил бы на волю[186], становится удивительным как чудо света, и кавказская двухколесная арба обретает эстетическую привлекательность нового. Вновь юг становится «новым светом», как для русских Сибирь, а для американцев Дикий Запад. По сути дела, Розанов считает Россию северной страной[187], чем он в 1909 году даже пытался объяснить психологию террора через воздействие на литературу и посредством литературы:

> Наш северный, холодный, промозглый туман. В конце концов на самую литературу нашу действует этот ужасный север, скудо-солнечность, короткость дня зимой… Сырость, тьма, холод, пески, сосна… Бррр…[188]

По сравнению с этим из характеристик, которые давали немцам иностранцы (да и сами немцы), весьма мало привлекателен не очень оригинальный топос «чистота», приводимый Розановым в очерке «Федосеевцы в Риге», где он

сообщает, что люди на рынке показались ему необыкновенно чистыми[189]. Заимствования из учения об искусстве Л. Толстого заметны и там, где Розанов переводит эстетическую модель «заражения» в тезис, что на Востоке якобы можно подхватить инфекцию, а в немецкой среде этого не происходит. От немцев же (в смысле культуры) можно и должно «перенимать»[190]. Присвоение собственности относится к правовой претензии и таким образом область гигиены (чистоты) заменяется областью обладания[191].

Второй пример, который Розанов показательно поместил в том «Во дворе язычников», снова ставит с ног на голову изображение гоголевской тройки в конце «Мертвых душ»: не вверх устремляется она, как у Гоголя, но совершенно определенно вниз, в головокружительную бездну. В 1909 году, в год памяти Гоголя, через несколько месяцев после поездки в Москву на открытие памятника писателю, Розанов пишет свои воспоминания о поездке семилетней давности из Севастополя в Феодосию под характерным названием «Язычество в христианстве»[192]:

> […] я **спускался** в легонькой крымской пролетке **с высоты** Таврического хребта к Черному морю: кто испытывал, знает, до чего этот **спуск,** т. е. самое движение экипажа, какое-то быстрое и легкое, приятен. Крымские горы, которые по карте и географии совсем невелики и представляются шуткою, в физическом ощущении огромны, колоссальны. Несколько часов, полдня, все летишь **вниз** и **вниз,** — и никак не долетишь до **дна,** до берега моря. Над головой вертикальная стена, под ногами пропасть: дорога, превосходно сделанная, но узкая, лепится по уступам этих стремнин, перебегая от одного уступа к другому, **нижайшему.** Она как-то вьется между ними, и, должно быть, много потрудились гг. инженеры, пробивая ее, — к общему удовольствию. Я люблю эту государственную культуру: работал Иванов, а пользуюсь я, Василий, даже и не зная его имени. Но всегда хочется сказать «спасибо» этому Неведомому «Иванову», на добросовестности труда которого основывается безопасность и, наконец, удивительный комфорт моей езды[193] [Выделено мной. — Р.Г.].

Розанов намеренно ничего не сообщает здесь о величественном характере гор, зато много пишет о преобразующей силе людей. Если труд одного человека — Розанов индивидуализирует и одновременно обобщает его в

придуманном образе инженера Иванова — выполнен на государственные средства и направлен на благо каждого, для его безопасности и удовольствия, то он удостаивается похвалы автора путевых записок.

Однако не панегирик инженерно-техническим достижениям является настоящей целью Розанова, и он не был бы уместен в качестве глубинного смысла текста под названием «Язычество в христианстве». Лошади, везущие дрожки, вдруг останавливаются перед поворотом дороги, где Розанов, по его словам, «в самой глуши» неожиданно наткнулся на церковь. Этот храм Божий, воздвигнутый строителями горной дороги, и представляет истинную цель его записок. По Розанову, он не служит идее человекобога Христа, он не находится в горах из-за того, что, в смысле В. Соловьева, «богосыновство соединилось с богочеловечеством» (С. 392). Ведь в основном эта идея возникла «из строя души», является памятником «прекрасному человеку». Понятие «прекрасной души», взятое Достоевским у Шиллера, смещается, психологизируется и с антропологической точки зрения соответствует «прекрасному человеку». Именно он образует «антропологическое зерно» в розановском язычестве внутри христианства. «Мимоглядом» (поверхностно скользящим взглядом), как обычно, окидывают церковь в горном лесу, но «мимоходом» (походя) она превращается в тезис, подрывающий первую опору уваровской триады «православие, самодержавие, народность», и стремится заменить ее обращением к вымышленному языческому образу. Русские мужчины и женщины предстают перед антропологическим взглядом Розанова в качестве призванных спасителей святого, пансексуального мира язычества.

Аналогичным образом Розанов изображает летом 1904 года путешествие в Ярославль и Саров в связи с годовщиной канонизации святого Серафима Саровского. Но с антропологической точки зрения, при всем восторженном восприятии культуры и религиозности русского монастыря, он бичует враждебную человеку аскезу. Как этнолог, Розанов записывает, что дисциплина монастырской жизни образует нечто вроде чужого, западноевропейского имплантанта в теле русского народа.

В статье «По тихим обителям» Розанов описывает это путешествие. В первую очередь бросается в глаза противостояние тем убеждениям, которые он высказывал в абсолютном большинстве других произведений, направленных *против* аскезы:

> Я в первый раз видел пустынь; и как вообще я ни

чужд идей монастыря и всего монашеского духа, я был очарован виденным; очарован, восхищен, — и воображение мое закружилось идеями, совершенно противоположными тем, к каким я привык (С. 243).

Такое заключение основывается на доводах, являющих противоположность большому городу. Вместе с тем они обосновывают и образ старой культуры, которая по изобразительной силе — как Средние века у Гоголя — чрезвычайно превосходит новое время, и в частности современность. В цивилизаторской пустыне современности, признаками которой являются беззаботность, равнодушие, даже анестезия, возвышается реликт высокой культуры давнего прошлого. При этом важно, что ее сохранившийся остаток жив, и это не музей, а живое культовое сообщество[194]:

Это вот что такое: вы едете полями, лесами, кругом — хлеба и сосна, кругом — деревня на много десятков верст, иногда — на сотни верст. Все серо, грубо, бесприветно. Все — глубоко необразованно, и, кроме вчерашнего и завтрашнего дня, ничего не помнит и ни о чем не заботится. И среди этой буквально пустыни, культурной и исторической, горит яркая точка истории, цивилизации, духа, — забот самых отдаленных, воспоминаний самых древних. Сияют куполами и крестами великолепные храмы; позолота, книги, живопись, пение, самый нрав, обычаи, весь внешний облик являют чрезвычайную тонкость, самый изощренный вкус, к созданию которого уже бессильно наше время и который умели выработать только великие творческие цивилизации древности и Средних веков (С. 243 и след.).

Хотя Розанов не любит монастыри вследствие неприятия аскезы, он идет на уступку, настолько его очаровывают монахини с умными лицами. Не устав монастыря создает «нового человека», но практическая вера, и по контрасту с грубым толстым пастором его подкупают одухотворенные лики монахинь. И он намеренно сравнивает монахинь с женщинами из секты хлыстов — таким образом, не общие правила жизни создают духовность, но решимость верить.

На церковных фресках Розанов с облегчением не нашел темных, аскетических тонов городских церквей[195]:

В этой монастырской живописи я не нашел ничего

собственно монашеского: нашел одушевление, жизнь, полет. И вся литургия, весь храм, все молящиеся — точно имели крылья и летели (С. 247).

Розановская эстетизация религии основывается на постоянном противостоянии с десакрализацией секуляризированного[196]. По Розанову, христианство нашло в монашестве свой стиль, «вкус», определяющий все частности религиозного выражения. Монашество сочетается с мировоззрением таких светских писателей, как Гоголь, Достоевский, Толстой, но не вяжется с Пушкиным. Здесь невозможно обозреть далеко идущее обоснование православных взглядов Розанова, считающего невыносимой «какофонией» единство христианства и общества, христианства и государства: монастырь и светский мир не соединимы друг с другом. Христу полагается уединенная келья, а не открытый мир.

О противоречивости личности путешественника и рассказчика свидетельствует то, как он изображает верующую женщину и свое отношение к ней. На том месте, где она молилась, после ее ухода на камне блестели слезы, и Розанов дошел до того, что пригнулся к земле и поцеловал эти слезы: «Если даже кто не любил Бога, как не полюбить эту любовь к Богу?» (С. 264). Розанов преобразует манеру поведения своей супруги Варвары Бутягиной в поведение «женщины вообще» и свое несогласие с ее верой — в отчуждение и именно таким образом в интимную близость путешественника по отношению к незнакомке. В своем произведении «Смертное» он признался, что после отъезда своей первой жены Аполлинарии Сусловой и ее разрыва с ним он влюбился в любовь вдовы Бутягина к умершему мужу[197]. Путешествие, инициированное его второй супругой, имело своей целью прежде всего получить помощь для захворавшей дочери Татьяны (1895–1975), которая отправилась вместе с ними, от канонизированного год назад святого Серафима Саровского[198]. При этом характерно, что Розанов отрицал православный культ святых, а также моление перед иконой как формальную процедуру, но не молитву, обращенную к достойному подражания человеку (С. 260). На месте церкви с беспримерным «подвигом» (С. 260) оказывались только «схима»[199] и «сан».

IV. Алтрополого-этнические взгляды: Волга как «русский Нил»

Третье из рассматриваемых нами путешествий по России

снова привело Розанова летом 1907 года в район Поволжья, на его родину. В этом случае уже во время поездки он пишет путевое эссе, которое с 26 по 31 августа частями печаталось в «Русском слове» под общим названием «Русский Нил»[200] под псевдонимом В. Варварин (образованным от имени его супруги и матери его детей Варвары). Философ, журналист и писатель проходит вместе со своей семьей всю судоходную часть реки от Рыбинска до Астрахани. Розанов создает девять отдельных эссе как единый текст; он намеревался в 1912 году опубликовать их в отдельном томе запланированного Собрания сочинений под общим названием «Русский Нил» и подзаголовком «Впечатления по Волге»[201]. Перекрестив Волгу в «русский Нил», он явно равняет русскую культуру с языческой древнеегипетской культурой, которую считает «райской»:

> «Русским Нилом» мне хочется назвать нашу Волгу. Что такое Нил — не в географическом и физическом своем значении, а в том другом и более глубоком, какое ему придал живший по берегам его человек? «Великая, священная река», подобно тому как мы говорим «святая Русь», в применении тоже к физическому очерку страны и народа. Нил, однако, звался «священным» не за одни священные предания, связанные с ним и приуроченные к городам, расположенным на нем, а за это огромное тело своих вод, периодически выступавших из берегов и оплодотворявших всю страну. Но и Волга наша издревле получила прозвание «кормилицы». «Кормилица-Волга»… Кроме этого названия она носит и еще более священное — матери: «матушка-Волга»… Так почувствовал ее народ в отношении к своему собирательному, множественному, умирающему и рождающемуся существу. «Мы рождаемся и умираем как мухи, а она, матушка, все стоит (течет)» — так определил смертный и кратковременный человек свое отношение к ней как к чему-то вечному и бессмертному, как к вечно сущему и живому, **тельному** условию своего бытия и своей работы. «Мы — дети ее: кормимся ею. Она — наша **матушка и кормилица**». Что-то неизмеримое, вечное, питающее… (С. 331).

Нет сомнения, М. Бахтин назвал бы карнавальным этот образ реки с «умирающим и рождающим телом» и тем самым втянул бы в нечто переворачивающее, безостановочное, пролетающее мимо. Мобильность наблюдательного пункта на быстро плывущем вниз по реке пароходе соответствует подвижности воды. Во флюиде[202], который в слиянии семени и пота, крови и слез

представляет розановский центральный архетип, соединяются, вслед за вейнингеровским определением еврейского как женственного, обозначение русского как женского[203], особенно в качестве femina-mater. Это женское начало оттесняет мужское (отечество) и ставит на его место Россию как родину-мать.

Во время путешествия по реке Розанов встречает русско-еврейскую супружескую пару. Молодой мужчина по фамилии Рабинович — учитель математики и физики, сын основателя русско-еврейского общества «Израиль Нового завета», которое приняло евангелистское вероисповедание (религиозный философ Владимир Соловьев приводил его как пример «моста» от иудейства к христианству[204]) — Жена его, напротив, русская. Здесь, как и в своем путевом отчете о поездке в Саров, Розанов выступает в качестве этнолога. Он описывает внешность, манеру поведения и образ мыслей обоих супругов, причем меняет местами хиазмы стереотипов: голубоглазый белокурый еврей и черноглазая русская женщина. И Розанов судит об этнических особенностях еврея и русской на основании их взаимоотношения: в совершенном противоречии своему всего через два года разыгравшемуся антисемитизму: он ожидает от их связи, в особенности от детей русско-еврейского происхождения, общей гениальной будущности. Розанов подчеркивает, что именно Христос разрушил препоны между религией и этносом и создал религию, годящуюся для всех народов. Мужчина еврейского происхождения служит доказательством тезиса, что евреи так же любят своих ближних, как христиане, и не думают причинять зло последним. И Розанов осуждает еврейские погромы, как осуждал их и позднее, после революции 1917 года.

Затем он описывает встречу с двенадцатилетней русской девочкой, написавшей стихотворение. В этом ребенке антрополог увидел предвосхищение будущей судьбы человека. Хотя в качестве источника текста назван журнал «Русское богатство» (С. 398), стихотворение в нем отсутствует. Так как создатель путевых записок и прежде изображал на палубе колесного парохода пятерых детей — своих собственных, — можно с легкостью предположить, что в качестве гимназистки выступила его дочь Таня, а текст воспроизводил одно из его ранних стихотворений. Во всяком случае, звучание, ритм и традиционное рифмообразование так напоминают розановское стихотворение «Поэту»[205], что позволяют и здесь предположить его авторство. В пользу такого предположения говорит и то обстоятельство, что Розанов вначале цитирует по памяти (причем с ошибками) своего поэтического кумира М. Лермонтова (С. 374)[206], а также приводит точный биографический факт: стихотворение было

адресовано девятнадцатилетней девушке. Конечно, речь здесь идет о Юлии Алексеевне Каменской, учительнице музыки, первой гимназической любви Розанова[207].

> На Дальнем Востоке заря загоралась.
> Сегодня уснуть я всю ночь не могла.
> То жизнь мне в венке из цветов улыбалась,
> То терном колючим грозила и жгла.
> О жизнь, не хочу я позорного счастья.
> Твоих не прощу я обманчивых роз.
> Хочу я свободы, свободы, свободы.
> И знай, — не боюсь ни страданий, ни гроз.
> Иди, я бороться с тобою готова,
> Я жажду волнений, я жажду борьбы.
> И пусть я паду за любовь, пусть паду я,
> Не буду покорной рабыней судьбы.
>
> *(С. 397)*

В качестве примера русского этнического поведения Розанов представляет еще одну молодую женщину, купеческую дочь, которая намеревается самоотверженно «идти в народ»: она хочет помочь больным в устье Волги бороться с холерой. Он заканчивает эту предпоследнюю часть своего путевого эссе вопросом, наиболее точно определяющим цель изображаемого:

> И кто запишет эти подвиги? Кто знает о них? Я услышал и точнейшим образом передал первые строки тихого подвига. А сколько их, сколько среди горькой и благородной русской земли! И — клянусь, — как ни бедна и истерзана и, наконец, унижена теперь наша Русь, — я не захотел бы ни за что быть сыном какой-нибудь другой земли, кроме нее (С. 401).

В то время как Розанов в начале ее великого подвига «слышит» первые строки героического произведения (предполагается, что женщина заразилась холерой и тем самым пожертвовала собой), он придает литературный характер всему, что окинул своим беглым взглядом. Вопреки утверждениям спонтанности и аутентичности взгляда и мысли, его путешествия в пределах России предстают большими инсценировками, которые служат единственной цели: продемонстрировать видение счастья не угнетенного ложной цивилизацией человека в святом мире природы и роль русских как спасителей человечества в этом

мире[208].

V. «Сердитый лебедь» и «зоологический» взгляд путешественника в душу природы

Наблюдение путешественника, которое должно быть его окончательным выводом, Розанов спрятал в очерке «О непорочной семье и ее главном условии» в своем двухтомнике «Семейный вопрос в России». Словно бы против всех розановских правил, здесь с географической точки зрения движение не идет вниз, а остается на одном и том же уровне; разве только мы сможем увидеть спуск в выходе путешественника из повозки. Рассказчик изображает перерыв в странствии для утоления жажды из источника; по инициативе кучера, путь лежит к «сердитому лебедю»[209], обитающему в одном из прудов. Этот лебедь потерял свою подругу и вел себя так, что Розанов истолковал это как начинающееся психическое заболевание; казалось, птица лишилась всякой свободы движений. И это напоминает путешественнику о необыкновенной книге В. Вундта «Душа человека в животных»[210]. Лебедь потерял свою подругу уже четыре года назад и не принял другую взамен. С тех пор он ведет себя агрессивно по отношению к людям.

Сам Розанов находит необъяснимым то обстоятельство, что в его воспоминаниях вместо удивительных крымских впечатлений — лимонов над головой и кипарисовых рощ у ног, дворцов древних властителей и их картинных галерей — остался и навсегда останется только один сердитый лебедь: «Но этого прекрасного лебедя, истинное чудо рук Божиих, не могу никогда забыть. В самом деле: мне показалось, что я прошел перед чудом природы»[211]. Здесь более всего удивляет отождествление Бога и природы. Лебедь — чудесное творение их обоих. Ярко выраженное «очеловечивание природы», диаметрально противостоящее богочеловечеству В. Соловьева, Розанов понимает как поставленный с ног на голову дарвинизм. Не животное стало человеком в ходе своей эволюции, но человек постоянно присутствовал в животном. Тезису Дарвина «человек это животное» Розанов противопоставил антитезис: «И животное человек»[212]. Поражает его конечный вывод: «Есть все причины не для отрицания Бога, но для утучения молитв Ему»[213]. Истинный Бог всегда пребывает в полной гармонии с природой. Путешествия Розанова привели его в конечном итоге к природе, чтобы укрепить веру в нее.

Его путешествие в природу аналогично книжному

путешествию в древнеегипетское прошлое. Как путешествие в природу, вслед за паулизмом, взглядом открывая телесность, обнаруживает слабое место христианства[214] и пытается через срыв в реальность наполнить его языческим материалом, так путешествие в историю культуры, наряду с античной Грецией и иудейско-христианским Иерусалимом, должно было создать перед каждым социальным грехопадением мнимо-аутентичную первую ступень восточно-европейской культуры — райский древний Египет. Однако русские путешествия, так же как культурные или «природные» путешествия Розанова, вместо того чтобы вести к единению знания и веры, вели к литературному одиночеству. Гнездарь, несмотря на все придуманные и реальные путешествия, находится в конечном итоге в «гнезде»[215].

Проект квазиаутентичной, постепенно возникающей «первой культуры»[216], которая противостоит «другой» — обжигающей, стремительной, принуждающей и потому терзающей, — Розанов восстанавливает в рассказе о путешествии, озаглавленном «В Владимирском соборе», и включает в свой путевой отчет о посещении Киева. Розанов писал его во время путешествия в Киев (6–14 сентября 1911 года) по заданию редакции «Нового времени» в связи с покушением на российского председателя Совета министров П. А. Столыпина. Выстрел эсера еврейского происхождения Дмитрия Григорьевича Богрова в киевском оперном театре, который изменил направление русской истории, ибо положил конец смелым реформам Столыпина, стал для Розанова толчком к будущей ненависти к евреям, живущим в России[217].

Одновременно в качестве противовеса агрессивному насилию террористов Розанов рисует образ мирной и терпимой русской религиозной культуры. В ней присутствуют удивительные параллели ницшеанской дихотомии дионисийской и аполлонической культур, причем русская народная культура в высшей степени соответствует аполлонической. Ее молитвам, ее разуму противостоят «экстазы»[218] и вопли другой, отклоненной им культуры. Призыву открыть тюрьмы и не провозглашать судебных приговоров террористам он противопоставляет требование избавиться от гнева. Ярость — первая тюремная стена. Народ (Розанов не свободен от романтического стереотипа, который сохранился и в XX веке) воспринимает все в цельности и соединяет требование не осуждать с ожиданием терпимости. Кто требует отмены наказания, должен отказаться от Герцена, кто требует закрытия тюрем, должен предать огню произведения Щедрина и Чернышевского. Поэтому молитва народа в Божьем храме предназначается «’концу’ истории» (С. 558). Если Розанов

создает гармоничную культуру, которая основывается на «русском тезисе»: «не спорь даже за правду; все равно к осени рожь вырастет» (С. 560 и след.), если он исключает даже спор за правду, ибо она все равно победит, его собственный дискурс предстает совершенно дисгармоничным. Выраженная в нем вера, что в основе мира все равно лежат добро, чудо и святость и победа их неминуема, противопоставляет как идола ложной культуры Анастасию Алексеевну Вербицкую (1861–1928) герою истинной культуры Луи Пастеру (1822–1895). Не стоит удивляться, что Розанов сопоставляет здесь французского основателя микробиологии, блестящего спасителя человечества, и тривиальную русскую писательницу: в конечном итоге он ожидал от русской культуры спасения для культуры всего мира. И любая критика русского господства из чужих городов — таких как Киев или Варшава — была далека от него, хотя в начале статьи (снова делая поправку на позорное пятно покушения) он превозносит южную метрополию в связи с недостаточностью прямодушия в Москве и грациозного радушия в Петербурге. В Петербурге он покончил с зачатками ненавистного ему нигилизма (С. 541). Неудивительно, что в таких обстоятельствах одиночество является искомым состоянием пишущего Я.

VI. Русские путешествия Розанова в собственное одиночество и их плод: миниатюра

Василий Розанов представил свое одиночество[219] в «Уединенном» (1911)[220] как современную форму меланхолии; усиливающаяся изоляция от «широкой публики» ощущается в названии «Почти на правах рукописи». Розановские дискурсы русского путешествия можно считать подготовкой и первыми подходами к литературным миниатюрам. Социальность выступает здесь не как выигрыш, а как потеря: «Общество, окружающие убавляют душу, а не прибавляют»[221], — заявил завзятый семьянин в начале «Опавших листьев».

Рассказчик в «Опавших листьях» сам себя стимулирует к поиску одиночества, ибо только оно спасает от опасности потерять собственное Я. Поэтому лучший путь души — это путешествие в одиночество:

> Умей искать уединения, умей искать уединения, умей искать уединения.
>
> Уединение — лучший страж души. Я хочу сказать — ее Ангел Хранитель.

Из уединения — все. Из уединения — силы, из уединения — чистота.

Уединение — «собран дух», это — я опять «целен»[222].

В той же книге Розанова миниатюра об историческом движении России предстает в виде притчи. Она снова порывает с контрфактурой гоголевского тропа России как тройки, устремленной в небо. Данный курсивом текст расшифровывает контрфактуру: запряженная лошадь символизирует отечество рассказчика — Россию. Здесь в противопоставлении по-русски нейтрального «Отечества» и женственной «Руси» демонстрируются блуждания «революционной молодежи» во время ее путешествия в будущее:

Одна лошадь, да еще старая и неумная, везет телегу: а дюжина молодцов и молодух сидят в телеге и орут песни.

* * *

И песни то похабные, то заунывные. Что «весело на Руси» и что «Русь пропадает». И что все русских «обижают».

Когда замедляется, кричат на лошадь:

— Ну, вези, старуха.

И старуха опять вытягивает шею, и напрягаются жилы в пахах.

(мое отечество)[223]

В другой миниатюре Розанов облачает развитие всей русской литературы в образ смертельного путешествия гордой птицы:

Литература, как орел, взлетела в небеса. И падает мертвая. Теперь-то уже совершенно ясно, что она не есть «взыскуемый невидимый град».

(на обороте транспаранта)[224]

Падение птицы следует понимать как апокалипсическое путешествие в бездну, как финальное нисхождение. Небесный Иерусалим остается недостижимым.

По крайней мере, со времени Октябрьской революции

Розанов был убежден в том, что русская литература готовит гибель России. Миниатюра приписывает самоубийственную роль схождению со святых небес в языческую, земную природу, а значит, и собственному вкладу Розанова в российскую реформу. И, глядя из ретроспективы, автор снова придает путевым заметкам меланхолическую, если не ностальгическую ноту. В конечном итоге антрополого-этнологические изыскания путешествующего по России были его самопознанием и самоизучением. Его изменчивость давала возможность передать глубинную неуравновешенность Я, а тем самым и неустойчивость субъекта. Но родина-мать отвечала за творческую, рождающую роль рассказчика, как рассказчик — за надежду на (воз)рождение.

Таблица путешествий Василия Розанова по России[225]

1898 июль — начало августа: 1. путешествие в Минеральные Воды, в Закавказье, в Крым; (опубликовано сначала в «Биржевых ведомостях», 15.9.1898, затем в сборнике «Литературные очерки», 1902).

1899 июль — август: 2. путешествие в Аренсбург и Ригу, впечатления изложены в «Федосеевцах в Риге» («Новое время» 7.8.1899, позднее в «Около церковных стен»; 1). впечатления о путешествии на пароходе по Балтийскому морю в «Тревожной ночи»: «Северные цветы», 1902, 3–15, позднее в «Темном лике».

[1901 весна: путешествие в Италию].

1903: 3. Летнее путешествие на дачу на курорт Аренсбурга на острове Эсель в Эстонии («Эстонское затишье»: «Новое время», 20.8.1903).

1904 июль: 4. путешествие в Ярославль и Саров в связи с годовщиной канонизации святого Серафима Саровского («По тихим обителям»: «Новое время». 10.8., 18.8., 1.9., 15.9.1904).

[1905 путешествие в Германию].

1906 Лето в Гатчине; 5. в октябре путешествие с супругой в Елец к ее родственникам.

1907 июнь: 6. путешествие по Волге («Новое время», 26.6., 30.6., 17.7., 18.7., 24.7., 27.7., 5.8., 31.8.1907); сразу затем 7. путешествие на Кавказ (Кисловодск, Пятигорск) «В Кисловодске»: «Русский современник» 25.7.1908).

1908 лето: 8. путешествие в деревню Лепенен под Териоками (в гостях у Леонида Андреева?).

1909 лето: 9. снова путешествие в Лепенен, посещение Репина в Куоккале («Пенаты»).

[1910 2. путешествие в Германию].

1911, 6.-14.9.: 10. путешествие в Киев для подготовки репортажа об убийстве Столыпина («Киев и киевляне»: «Новое время», 17.9., 24.9.1911).

1912 11. летнее путешествие в Сиверскую.

1913 Лето в Сахарне: 12. путешествие в имение Евгении Ивановны Апостолополо (Бессарабия); («Уголок Бессарабии»: «Новое время», 21.5., 31.5., 20.6., 4.7. 1913; в монографии «Сахарна». М.: Республика, 1998. С. 7–272).

1914 лето в Луге, 13. путешествие.

1916 июль: 14. путешествие в санаторий «Чалила» (станция Усикирко, Финляндская железная дорога).

1917 последнее, 15. летнее путешествие в Новгородскую губернию.

Райнер Грюбель (Ольденбург)

Путешествия во время гражданской войны: дневниковая проза Марины Цветаевой

Исторически дискурс отсутствия поддерживается Женщиной:
Женщина оседла,
Мужчина — охотник, странник […]

Ролан Барт. «Отсутствующий». Фрагменты речи влюбленного[226]

Любовь! Любовь! Куда ушла ты?
— Оставила свой дом богатый,
Надела воинские латы.
— Я стала Голосом и Гневом,
Я стала Орлеанской Девой.

Марина Цветаева. 1918[227]

С культурно-исторической точки зрения путешествие — мужское занятие, да и герои литературы от Одиссея, Пер Гюнта и до Ийона Тихого — мужчины, отправляющиеся в путешествие сквозь пространство и время. Это вдвойне справедливо в тех случаях, когда реальное путешествие и текстуальная репрезентация в форме путевого отчета накладываются друг на друга. Если женщины двигаются в мужском домене — а они делают это все более энергично начиная с конца XIX и в XX веке, — то, путешествуя или же сочиняя, они вступают в конфронтацию с социальным и культурно-историческим «gendering of travel»[228].

> In fiction and in history Penelope did voyage, at times contesting, reinventing, reinscribing the ideologies of domesticity. Women writers mapped these voyages in narratives that appropriated literary traditions developed by male writers to trace the itineraries of men. In the hybrid genres of travel literature — imaginary voyage, picaresque, letters, ethnographic narrative, sentimental romance, novel, fantasy — we encounter seekers of various kinds who chart their path of exploration while recognizing that they follow

in someone else's footsteps[229].

Не только препоручение текста женщине, но и весь арсенал образов европейской культуры оказывает влияние на ту субъектную позицию, которую женщина-путешественница для себя вырабатывает, определяет в своих текстах — при конфронтации и контактах с «Другим», «Чужим». Ведь не случайно, начиная с эпохи Просвещения, путешествия рассматриваются в колониальном дискурсе, приводящем в тесное соприкосновение такие понятия, как «женственность», «природа», «дикость» и «открытие», и накладывающем свой отпечаток на жанровые шаблоны травелога.

Однако не следует упускать из вида, что стратегии, применяемые писательницами в травелогах при столкновении с этой традицией, могут сильно отличаться друг от друга — равно как и причины выбора той или иной стратегии. Не последнюю роль играет здесь то обстоятельство, что наряду с категориями «путешествовать по-женски» и «писать по-женски» на конфронтацию с «Другостью», становящуюся темой травелогов, оказывают воздействие и иные параметры. К ним относятся, например, социальная и национальная принадлежность путешественниц, исторический контекст и культурная семиотизация путешествия и его описания, а также специфические для эпохи и индивидуальные поэтики[230]. Для того чтобы охарактеризовать травелога писательниц, недостаточно описать их маршрут, следуя проторенными дорогами жанра, в котором доминирует мужское начало; выявить своеобразие этих текстов возможно единственно при помощи *close reading*.

В русской литературе можно найти разнообразные тексты о путешествиях, но лишь немногие из них написаны женщинами. Оглядываясь назад, на XVIII век[231], нетрудно заметить, что причина этого не в последнюю очередь кроется в сравнительно ограниченной мобильности русских женщин дворянского сословия, которые еще реже, чем их европейские современницы, отправлялись в *Grand Tour*.

> «In the eighteenth century young men of the aristocracy travelled abroad to study in German universities, whereas young women learned needlepoint in the Smolnyj Institute»[232].

Ранним и редким примером такого образовательного путешествия в Западную Европу и его литературной обработки является автобиография Екатерины Воронцовой-Дашковой,

«малой Екатерины», которая (разумеется, с разрешения царицы) между 1776 и 1782 годом много раз и подолгу бывала за границей[233]. Однако эти поездки не были, собственно говоря, путешествиями в чужие края; скорее, сама Дашкова своей персоной несла «чужую Россию» в Западную Европу, чтобы, общаясь с величайшими умами эпохи, доказать: просвещенная Россия уже давно не является неизвестной «Другой», но находится на пути к Европе и почти достигла ее.

Розалинд Марш в своей работе о травелогах русских писательниц классического модерна приводит в обзорной части следующие тексты XIX века, в которых женщины рассказывали о своих путешествиях: Надежда Дурова в мемуарах «Записки кавалерист-девицы» (1836), Елена Ган в «Воспоминаниях о Железноводске» (1841), Мария Жукова в «Очерках южной Франции и Ниццы. Из дорожных заметок 1840 и 1842 годов» (1844)[234]. Не слишком много по сравнению с англичанками Викторианской эпохи, чьи описания путешествий на Восток сделались каноническими, или по сравнению с немецкими женщинами из буржуазных семей, совершившими большие путешествия в XIX веке.

Но на исходе XIX и в начале XX века в России поездка в дальние страны — прежде всего в Западную Европу — тоже становится обычным делом в жизни благородных девиц; до 1917 года в такие путешествия зачастую отправлялись и писательницы Серебряного века. Однако причиной их поездок становилось, как правило, не получение образования и уж совсем не познание «нового» или приключение, а чаще всего собственное здоровье, здоровье членов семьи или служебная необходимость супруга. Так, например, Зинаида Гиппиус вместе с Дмитрием Мережковским много раз пересекает Европу с востока на запад, с севера на юг и обратно. Анна Ахматова сопровождает Николая Гумилева если не в Африку, то по крайней мере в 1910 и 1911 годах в Париж и в 1912 году в Италию; а Марина Цветаева еще ребенком в 1902 году едет с больной туберкулезом матерью в Геную, в 1903 году ходит в школу в Лозанне, а в 1904–1905 годах живет в немецкой семье в Шварцвальде. С 1909 по 1912 год она снова посещает Западную и Южную Европу, один раз с отцом, другой — с Сергеем Эфроном, сразу после их свадьбы. Однако эти реальные путешествия почти не нашли литературного отражения в творчестве писательниц[235]. Р. Марш, напротив, отмечает в первую очередь «выдуманные путешествия» в художественных текстах писательниц рубежа веков и начала XX века[236].

Октябрьская революция и начало Гражданской войны радикально меняют ситуацию, причем не только для женщин. Как

свидетельствует предмет нашей статьи — дневниковая проза Цветаевой, — вся страна приходит в движение, но совсем по другой причине: одни едут на фронт, другие бегут, третьи пытаются вновь обрести себя на новом месте. Эти направленные на выживание путешествия в политически по-новому организованном пространстве с самого начала регулируются разрешениями, пропусками и проверками документов, которые уже порог дома превращают в первую границу с чужбиной. Пока еще нельзя говорить, как это делает Сузи Франк в связи с воссозданным Советским Союзом, о «символической фиксации советского пространства»[237] с границами, постоянно продвигаемыми вперед как *frontier,* а потому непреодолимыми. В неразберихе Гражданской войны консолидируется новое пространство — пока еще иное, закрытое и даже исключающее; его конкретные качества из-за их недоступности постепенно исчезают. Оно является на данном историческом этапе пространством радикальной чужбины. Это радикально чужое пространство, возникшее вследствие разрыва бывшей упорядоченности, является результатом конститутивного для Нового времени процесса, достигшего своего пика, по мнению Бернхардта Вальденфельса, в XX веке: «…в XX веке чужое окончательно проникает в центр разума, в центр „„своего““. Вызов этой радикальной чужбины означает, что не существует мира, в котором мы чувствовали бы себя дома, и нет субъекта, который являлся бы хозяином в собственном доме»[238]. Именно эту радикальную чужбину репрезентирует проза Цветаевой: возникающее в ее очерках пространство находится за рядом исключающих границ, которые многим исключенным запрещают «вход», и если не приносят им смерть, то становятся причиной их изгнания[239]. В отношении чувства уверенности в себе и в целом концепции субъекта прозаические травелоги Цветаевой демонстрируют последствия разрушения прежнего порядка вещей. В то время как в ходе традиционного путешествия субъект в познании «Другого» открывает «свое», Цветаева поступает в буквальном смысле наоборот. Во время своих поездок и в посвященных им квазиэтнографических очерках путешественница практикует постоянную смену ролей, позволяющих ей являться в качестве меняющегося «Другого».

Прежде чем рассматривать *оформление пространства* в дневниковой прозе и специфические *приемы,* которые превращают все регистрируемое этнографически настроенным «глазом» и «ухом» в художественный текст, а также *образы,* выбранные Цветаевой для самоидентификации, уместно привести некоторые сведения об историческом и биографическом фоне маленьких

травелогов поэта.

I. Дневниковая проза Марины Цветаевой «Земные приметы»

11 мая 1922 года Цветаева вынуждена покинуть большевистскую Россию. Едва приехав в Прагу, ставшую второй после Берлина остановкой на пути ее бегства, она пытается опубликовать свои заметки времени революции и Гражданской войны, охватывающие период с 1917 по 1919 год. Выбивающиеся из всех привычных форм дневниковые записи Цветаевой, до сих пор выступавшей только как лирический поэт, на первых порах вызывают непонимание в кругах эмиграции. Берлинское издательство «Геликон» не хочет «никакой политики», — пишет Цветаева в марте 1923 года критику и писателю Роману Гулю, а это требование она считает несовместимым со временем, изображенным в ее очерках:

> Москва 1917 г. — 1919 г. — что я, в люльке качалась? Мне было 24–26 л<ет>, у меня были глаза, уши, руки, ноги: и этими глазами я видела, и этими ушами я слышала, и этими руками я рубила (и записывала!) […][240].

И все-таки для нее это «не политическая книга», для Цветаевой это «вроде дневника души и глаз»[241].

> ПОЛИТИКИ в книге нет: есть **страстная** правда: пристрастная правда, правда холода, голода, гнева, **Года!** У меня младшая девочка умерла с голоду в приюте, — это тоже «политика» (приют большевистский). […] Это не **политическая** книга, ни секунды. Это — живая душа в мертвой петле — и все-таки живая. Фон — мрачен, не я его выдумала[242].

«Фон» заметок, собранных под заглавием «Земные приметы», состоит не только из впечатлений от Москвы с ее «рынками», «патрулями», с ее «очередями» и «революционными буднями». В первых двух — с хронологической точки зрения событий самых ранних — очерках сборника изображены путешествия по стране, охваченной революцией, Октябрьским переворотом, а затем Гражданской войной. Путешествия (еще) не являются окончательным бегством, совершающимся под девизом «прочь от…». Путешествия (пока) являются стремлением «к чему-то…», поиском разрушенной семьи, безопасного места, возможности

физического выживания на чужбине — короче, поиском старой и новой жизни.

Книга «Земные приметы», задуманная в 1922 году, не была опубликована при жизни Цветаевой. Ее дневниковая проза появлялась в эмигрантских журналах в неполном и разрозненном виде. Более поздний очерк «Вольный проезд» (1918)[243], связанный с «мешочной поездкой» в красный реквизиционный пункт Тамбовской губернии, появился наконец в 1924 году в парижском журнале «Современные записки». Путевые заметки «Октябрь в вагоне (Записи тех дней)» (1917)[244], предметом которых были поездки Цветаевой из Крыма в Москву и обратно, печатались в 1927 году в Праге в «Воле России».

II. Поэтика путевых очерков в «Земных приметах»

Первый из двух очерков описывает путешествие, начало которому было положено в Москве еще до «Октября 1917»; поэтому после большевистского переворота оно стало путешествием без возврата, несмотря на присутствие конечной цели — «Москвы». Неузнаваемый, отталкивающий родной город, в который Цветаева вернулась во время революционных событий, явился символом начинающейся здесь бездомной жизни, выглядящей уже преддверием эмиграции. Чувство исключенности из вдруг появившегося радикально «чужого», совершенно оккупировавшего «свое», т. е. родину, и в конечном итоге заставляющего путешественников обращаться в беженцев, — это чувство забирает у Цветаевой «жизненное» пространство, которое предстает теперь как кровавое место, место смерти и ада. С другой стороны, это чувство исключенности обостряет у поэта ощущение времени, которое в форме литературных аллюзий, в форме своеобразной, мифологизированной истории и в форме языка — языка исконного, «русского», но тем не менее прежде небывалого — служит фоном для попыток Цветаевой постичь все «новое» и «чужое» вокруг. Поэтому описанные в очерках впечатления от путешествий — это нечто большее, чем просто опись утраченного: они являются результатом познавательного путешествия в «чужое новое».

К тому же «новое», открытое во время путешествий, обнаруживается и в собственной текстуальной репрезентации. Пережитое явно требует новой, другой формы; травелоги Цветаевой впервые выявляют в ней прозаика. Короткие заметки ранней дневниковой прозы уже несут в себе все особенности, которые Иосиф Бродский отмечает в зрелом творчестве

Цветаевой:

> Перефразируя Клаузевица, проза была для Цветаевой всего лишь продолжением поэзии, но только другими средствами. […] Повсюду в ее дневниках и записях, статьях о литературе, беллетризованных воспоминаниях — мы сталкиваемся именно с этим: с перенесением методологии поэтического мышления в прозаический текст. […] Фраза строится у Цветаевой за счет собственно поэтической технологии: звуковой аллюзии, корневой рифмы, семантического enjambement. То есть читатель все время имеет дело не с линейным (аналитическим) развитием, но с кристаллообразным (синтетическим) ростом мысли[245].

Ранняя «проза поэта», посвященная путешествиям во время Гражданской войны, явно тяготеет к «глазу» и «уху»: именно их Цветаева наиболее интенсивно обращает к происходящему. «Ухо», которым она воспринимает звуки нового времени, находит свое воплощение в языковом облике очерков: в их миметических пассажах то и дело говорят сами люди, испуганные и потерянные в вихре событий. Предлагаемое «глазу» распадение структур, то предельно новое, что угрожает жизни, — проявляется как в минималистском, фрагментарном повествовании, обнаруживающем частую смену перспектив, так и в своеобразной манере письма, унаследованной у эстетики модернизма. Таким образом Цветаева в своих очерках перевоссоздает жанр травелога. Линейность традиционного путевого очерка, как в пространственном, так и во временном отношении, разрушается записями, имеющими характер коллажей. В коротких отрывках сочетается целый ряд жанров: письмо, видение, дневниковая запись, разговор, цитата из газетной статьи, воспоминания, народные предания, стихи, обеты, молитвы. Подобно собранию голосов самого разного происхождения, политической окраски, принадлежащих разным поколениям, эти заметки создают синхронные моментальные снимки времени перелома, синкретического общественного смешения, крайней конфронтации расходящихся и в самих себе противоречивых позиций. При этом Цветаева не остается просто безучастным наблюдателем, только хронистом, — она придает динамизм изображаемому своим вмешательством, примеряя на себя различные роли (циничной женщины-антисемитки, «красной» спекулянтки с политической миссией, служанки, еврейки, представительницы крупного капитала). Это сознательное отсутствие дистанций, безоговорочное вхождение в любую

ситуацию отражается и в способе повествования. Рассказывающее *«Я»* почти везде сплавляется со своим переживающим «Я» — хотя дневниковая проза Цветаевой на самом деле только симулирует присущую этому жанру аутентичность. Если сравнить окончательную редакцию с записками из реального дневника Цветаевой, в ней явно ощущаются следы позднейшей переработки. Так как рассказывающее и переживающее «Я» тесно связаны между собой, отсутствует и объективная оценка событий и ситуаций. Напротив, политическая и этическая позиция Цветаевой выглядит неоднозначной именно из-за стремления показать правду. То, что она перед собой видит, может вызывать у нее неожиданную солидарность — или столь же неожиданное отвержение. Без прикрас, на удивление беспристрастно она на свой лад показывает противоречия и последствия исторической катастрофы, не занимая при этом ни одну из позиций окончательно.

> **Рифы этой книги:** контрреволюция, ненависть к евреям, любовь к евреям, прославление богатых, посрамление богатых, при несомненной белогвардейскости — полная дань восхищения некоторым безупречным живым коммунистам. […] Здесь все задеты, все обвинены и все оправданы. Это книга ПРАВДЫ. — Вот. — […] Книгу эту будут рвать (зубами!) все… кроме настоящих, непредубежденных, знающих, что ПРАВДА — ПЕРЕБЕЖЧИЦА. А таких мало[246].

III. Биографический контекст замысла путешествия

в Крым в 1917 году и поездки в Усмань Тамбовской губернии в 1918 году

В основе первого очерка «Октябрь в вагоне» лежат поездки Цветаевой в Крым, которые она совершила по семейным обстоятельствам в течение нескольких недель осенью 1917 года. Они предваряют, будто бы в уменьшенном масштабе, ее дальнейшие путешествия при трагических обстоятельствах: ведь Цветаева должна была следовать за членами своей семьи до самого трагического конца. Поначалу лишь в пределах России, затем в 1922 году на Запад, а в 1938 году назад в Советскую Россию: то вслед за детьми, то ради безопасности мужа, то она теряет его из виду из-за своего отъезда; потом она снова ищет его, проезжая пол-Европы; и, наконец, вслед за ним и дочерью

возвращается в Советский Союз в предчувствии гибели. Первая часть очерка завершается своего рода обетом: «Если Бог сделает это чудо — оставит Вас в живых, я буду ходить за Вами как собака» (С. 419) — обещание, которое в биографических исследованиях о Цветаевой часто считается ключом к ее загадочно неотступной привязанности к Сергею Эфрону. В этом ключе Цветаева перед своим отъездом в Советский Союз добавила короткую приписку в печатный экземпляр своей книги: «Вот и пойду — как собака. *МЦ.* Ванв, 17-ого июля 1938 г. (21 год спустя)»[247].

Путешествию из Москвы в Феодосию, описанному в очерке «В вагоне», предшествовали попытки Цветаевой в тревожное лето 1917 года эвакуировать из Москвы свою маленькую семью. Боясь наступления зимы, она хотела покинуть город, бежать от заполненных солдатами улиц, от продовольственных карточек, грозящей инфляции и растущего политического напряжения, чтобы вместе с детьми и мужем найти убежище в Крыму у Максимилиана Волошина[248]. Таким образом она рассчитывала спасти от фронта безрассудного мужа[249], а заодно обеспечить на юге лучшим питанием маленькую Алю и новорожденного ребенка, однако до октября этому намерению не суждено было осуществиться. Несмотря на все препятствия, Цветаева в конце концов уезжает, — но одна и на короткое время, не в последнюю очередь потому, что в Феодосии ее ждет сестра, потерявшая в последние месяцы сначала мужа, а затем и сына.

Несмотря на неблагоприятные семейные обстоятельства, это путешествие сначала мало отличается от традиционных поездок в Крым для отдыха. Еще до отъезда, в сентябре Цветаева писала своей золовке о необходимости сделать передышку, оставить домашние заботы в Москве и отправиться в путешествие[250]. Итак, замысел путешествия включает в себя, наряду с экзистенциальными причинами, и такие черты, которые Эндрю Вахтель называет среди присущих путешествию как таковому: «Any journey can be conceived in terms of the categories of escape and discovery»[251]. Первая функция путешествия, называемая Вахтелем, — бегство от повседневности («The traveller leaves the frustrations of everyday life behind»)[252] — свойственна и этой поездке, ее можно проследить в составляющих предысторию паратекстах, прежде всего в письмах Цветаевой. Тоска по дальним краям, любопытство к неизведанному, страстное предвосхищение экзотики (то есть аспект «открытия», по Вахтелю — вторая функция путешествия) нашли свое литературное выражение в форме «выдуманных» путешествий. За несколько недель до отъезда возникает целый ряд лирических текстов, содержащих

дорожные мотивы.

14 сентября 1917 года Цветаева пишет стихотворение «И вот, навьючив на верблюжий горб…»[253], в котором она заставляет верблюда грезить о Ниле, в то время как он должен довольствоваться лужей. По мере того как в стихотворении развертывается спектр значений русского слова «горб» (от «заработать своим горбом», «испытать на своем горбу» и т. д. до значения «большая возвышенность»), аналогия между участью вьючного животного и человеческой судьбой («Нести свой крест по-божьи, по-верблюжьи») начинает звучать обетованием, вопреки всему суля в качестве цели жизненного путешествия открытие «Обетованной земли». Семилетнему читателю из «Аймек-гуарузим — долины роз»[254] (18 сент. 1917) чтение книги сулит путешествие в далекий край и в далекое время. В стихотворении «Запах, запах»[255], написанном 23 сентября 1917 года, лирическая героиня воображает себя со своим спутником то в Монако, то на Темзе, то в Вене.

Наконец-то начавшееся реальное путешествие кажется в первые дни не экзотическим, а совершенно обычным. В дороге Цветаева читает любовный роман, о чем рассказывает ироническая дневниковая запись[256], и предается обычным «туристским»[257] занятиям в Крыму. Она отдыхает[258], посещает местное объединение поэтов, как столичная жительница отзывается с язвительной насмешкой о провинциальном непонимании поэтического значения Мандельштама. Как и полагается во время отпуска, она углубляется в чтение и сообщает в Москву между прочим о привычных столкновениях с «огромн(ым), тяжел(ым), вроде орангутанга» Ильей Эренбургом, а также о малых и больших хворях собравшихся в Коктебеле гостей[259]. И хотя Цветаева уже обещает привезти оставшимся дома родным что-нибудь съедобное, грядущая катастрофа еще только слабо ощущается в ее записках и письмах. Из Феодосии она снова тщетно пытается забрать свою семью в Крым, пока неожиданно не прекращается почтовая связь между севером и югом и «Южные ведомости» не перестают сообщать о происходящем в столицах[260]. Крым все больше и больше охватывают солдатские восстания, и Цветаева, озабоченная отсутствием известий от семьи, решает вернуться.

Однако обо всем этом Цветаева не рассказывает в очерке «Октябрь в вагоне». Ее травелог начинается только с момента отправления в обратный путь, когда она узнает о событиях в Петрограде и в Москве. Ее описание вмещает в себя первое возвращение из Феодосии в Москву, прибытие в столицу (предположительно 3 ноября) и буквально на следующий день —

новый побег в Крым, на этот раз вместе с Эфроном, и дни, проведенные там, а затем второе, снова в одиночестве, возвращение в Москву в конце ноября. На этот раз Цветаева предполагала выяснить возможности окончательного переезда всей семьи в Крым. Но она неверно оценила политическую ситуацию. Она увидит своего мужа еще раз в начале 1918 года в Москве проездом[261] — и затем только в эмиграции. Все эти годы она будет предоставлена самой себе.

Так, в 1918 году она предпринимает описанное в «Вольном проезде» путешествие в Тамбовскую губернию за пропитанием для своей маленькой семьи. Речь идет о предпринятой под научным предлогом и с соответствующим государственным разрешением небезопасной «мешочной поездке» в большевистский реквизиционный пункт. Местность, в прошлом уже известная частыми бунтами, считалась во время Гражданской войны особенно неспокойной: здесь уже в 1918 году вспыхнули первые крестьянские волнения. Восстание Объединенной партизанской армии Тамбовского округа, разразившееся вследствие жестокости ликвидационных отрядов большевиков и направленное эсерами против большевистской Красной армии, будет кроваво подавляться с ноября 1920 года; более чем 240 000 местных жителей падут жертвой вспыхивающих до 1921–1922 годов боев[262].

Травелог Цветаевой включает в себя поездку на поезде в Усмань, дни на реквизиционном пункте, ее разъезды по деревням в целях торгового обмена, разговоры с красноармейцами, с сельским населением, с бежавшей из города «хозяйкой», а также благополучное возвращение домой.

IV. Новое пространство: «абсолютная чужбина» по ту сторону Стикса

Оба очерка демонстрируют непривычный облик пространства путешествия, а стало быть, содержит и формальную аналогию изменений, наступивших вследствие исторических событий. Потеря прежде «своего» пространства (или, по крайней мере, сильное отчуждение от него) делает встречу с «чужим» во время путешествия в высшей степени опасной. Этой опасности подвержены и концепты идентификации, и существование как таковое. Возникает ощущение, что ничего «своего» больше нет вообще, так что это вновь образовавшееся, почти герметически закрытое пространство с пытающимися в него проникнуть «исключенными» людьми в изображении Цветаевой может быть

познано только как пространство мифическое.

Относительная линейность поездки в поезде из пункта А в пункт Б и т. д., вплоть до возвращения, подменяется в очерках неоднозначностью пунктов назначения и отправления, движениями вдоль и поперек, переоценкой и вторичным символическим значением пространства: однозначная в паратекстах аксиология пространства путешествия (напряженность в Москве и отдохновение в Крыму, чужое в дороге и свое дома) теперь «взрывается». Путешествие домой становится отъездом в другое, ужасное время, в котором почти все чуждо и недоступно и в котором теряется прежний пространственный порядок. Прежняя цель поездки перестает существовать — и, следовательно, путники поворачивают обратно, по направлению к Крыму: «Спутники, один за другим, садятся в обратные поезда» (С. 418). Под тлетворным воздействием исторических событий путешествие превращается в кошмар или дорогу в ад.

Пространство, пройденное вдоль и поперек, в очерке «Октябрь в вагоне» только на первый взгляд дихотомически связано организацией пунктов назначения — «красной Москвой» и «белым Крымом». О революционной, «красной» Москве напоминают во время первого возвращения несколько раз так называемые газетные «розовые листки», полные ужасающих новостей о растущем числе мертвых и о введенном в боевые действия резервном полку 56, в котором служит Сергей Эфрон[263]. Напрашивающаяся связь между «красным» и «кровью», «концом» и «смертью» прямо подтверждается:

> (Страшные розовые листки, зловещие. Театральные афиши смерти. Нет, Москва окрасила! Говорят, нет бумаги. Была, да вся вышла. Кому — так, кому — знак) (С. 419).

Крым как *противо*-место по отношению к «красной Москве» ассоциируется с белым цветом, не являясь при этом ожидаемым locus amoenus. Отрывок текста «Кусочек Крыма» начинается с «бешеной снеговой бури», которой окутан Коктебель, и «огромных белых хлебов», дожидающихся беженцев (С. 432). «Белое» как противоположный красному цвет возникает, между прочим, уже несколькими страницами ранее при изображении прибытия в Москву. Таким образом, пространственно организованная аксиология текста сменяется иной, основанной на познании путешественником «Другого»: надеждой снова найти «свое» в ставшем чужим, взятом «красными» и более неузнаваемом «черном» городе, связывается с белым цветом:

> Москва. Черно. В город можно с пропуском. У меня есть, совсем другой, но все равно. […] Пустые улицы, пустующие. Дороги не узнаю, не знаю (везет объездом), чувство, что все время влево, как иногда мысль, в мозгу. Куда-то *сквозь,* и почему-то пахнет сеном. (А может быть, я думаю, что это — Сенная, и потому сено?) Заставы чуть громыхают: кто-то не сдается. […] Церковь Бориса и Глеба. Наша, Поварская. Сворачиваем в переулок — наш Борисоглебский. Белый дом Епархиального училища, я его всегда называла «volière»: сквозная галерея и детские голоса. […]. И еще один. И наш (С. 420 и след.).

Первый дом, который Цветаева узнает как «свое», — «белый дом Епархиального училища». В «черной Москве» с «громыхающими заставами» он воспринимается позитивно благодаря упоминанию «сквозной галереи» и «детских голосов». Однако «volière» — это обманчивая свобода. И символический порядок, что заменяет собой порядок пространственный и относит белый цвет к «своему», а красный — к «чужому», несущему смерть, — этот порядок стабилизирует хаос лишь на мгновение: Цветаевой запрещают вход в собственный дом, а семья, которую она ожидала увидеть, в нем отсутствует.

То, что было прежде «своим» и ассоциировалось с белым цветом, оказывается «местом других», в буквальном смысле занятым красными. Подобным же образом в поэтическом дискурсе Цветаевой белый, дружески гостеприимный Крым «оккупируется» «новым». «Кровавым», «красным» предстает это «новое» в видении будущего у Волошина:

> И вкрадчиво, почти радуясь, как добрый колдун детям, картинку за картинкой — всю русскую Революцию на пять лет вперед: террор, гражданская война, расстрелы, заставы, Вандея, озверение, потеря лика, раскрепощенные духи стихий, кровь, кровь, кровь… (С. 423).

Аксиологическое искажение и утрата однозначных пространственных качеств мотивируются вводимым в самом начале текста сновидением, выражающим желание выжить в развалинах и пусть слабую, но надежду на спасение. В реальности такое спасение едва ли вероятно («Может быть, и дома уже нет» — С. 419), — так что в конце концов меняются местами сон и явь. Ночь во время путешествия *«не кончается»* (С. 418); «Все то страшный сон» (С. 418 и 419), от которого не удается пробудиться: *«…это мне снится, что я проснусь»* — С. 419). В

кошмарной яви не едят и не пьют — и поэтому почти уже и не живут. Цветаевой кажется, будто ее «горло сжато». Только письмо с его свойством сохранять любимого в начертанных знаках обещает продолжение жизни: «Когда я Вам пишу, Вы — есть, раз я Вам пишу!» (С. 418)[264].

Если в очерке «Октябрь в вагоне» реальность путешествия приравнивается к бесконечному кошмару[265], то дискурс второго очерка изначально организован образом «ада» и «схождения в ад»[266]. Такая ассоциация возникает уже в предисловии, написанном в форме беглых заметок о добывании пропуска. Разрешение на выезд выдается Отделом Изобразительных Искусств, находящимся на Пречистенке. Хотя улица и названа в честь Смоленской иконы Божьей Матери, однако ее название в «адской парадигме» очерка напоминает своим звучанием «чистилище». Название это, измененное по царскому указу, накладывается на прежнее народное обозначение этого места — «Чертоль» (от «чертовой ямы», «черторой»)[267], которое слышится в нем местным жителям. Соответственно и упоминаемая в очерке дама, учредившая когда-то находящееся в здании Отдела училище для благородных девиц, получает вторичное значение для данного травелога, потому что зовут ее не как-нибудь, а «Чертова». Собственно говоря, такая фамилия и стала причиной появления прозвища этого института в Москве — «чертовское училище». Путешествие берет свое начало с «чертова» места, и Цветаева, которая иносказательно посылается в командировку чертом («почти в роли реквизирующих…» — С. 427), взывает к подобному же мифологическому месту — Стиксу: («Клянусь Стиксом» — С. 427). Затем путешествие в поезде прямо сравнивается с сошествием во ад: «Посадка в Москве. В последнюю минуту — точно ад разверзся: лязг, визг» (С. 427); атмосфера в вагоне напоминает гроб («весь вагон — как гроб» — С. 427), и путешественники, находящиеся здесь, каждый согласно своему политическому или социальному происхождению либо обращаются к Богу («Помилуй нас. Господи»! — С. 426), либо всю ночь напролет решают «последние вопросы» бытия в карнавальной, отмеченной чертовым местом форме[268]. Прибытие поезда происходит, конечно, в полночь, и адреса, которые Цветаева в «аду» называет своей хозяйке, действительны только в этом «потустороннем» мире, исполнены насилия и «нечисти»:

> Москва, Лобное место, — это площадь такая, где царей казнят — Брутова улица, переулок Троцкого. […] Только дом не очень хорош: № 13, и квартира —

представьте — тоже 13. Некоторые даже опасаются (С. 446).

Или же они носят «чертовские» названия: «Чертова площадь. Бесов переулок, ищи ветра в поле!» (С. 447). Да и отъезд домой, который вообще мог состояться только благодаря вооруженным штыками красноармейцам, уже «титулованным» меж тем в качестве «наших», описывается как опасный для жизни:

> **Посадка.**
>
> […] Не вагоны — завалы. А навстречу завалам вагонным — ревуще, вопиюще, взывающе и глаголюще — завалы платформенные. […] Лежачая волна — дыбом. Горизонталь — в стремительную и обезумевшую вертикаль. Лезут. Втаскивают. Вваливают. Вваливаются (С. 449).

Почти невероятное возвращение из «ада» в «Царство Небесное» («…мы этой машины-то небось семнадцать ден, как Царства Небесного какого…» — С. 449) сопровождается метафорами Вселенского потопа и волнообразного движения масс, вводимых еще в начале текста образом реки ада. В иронической вариации Священной литургии (вместо «Победную песнь поюще, вопиюще, взывающе и глаголюще. Свят, Свят, Свят Господь Саваоф […]» написано: «[…] ревуще, вопиюще, взывающе и глаголюще […]» — С. 449) «рев толпы» наконец становится угрожающим («А спусти-ка их, ребята, и дело с концом! Пущай вольным воздухом продышатся!» — С. 449).

Апокалипсическая лиминальность достигается на грани физического растворения и смерти:

> Стою, чуть покачиваемая тесным, совместным человеческим дыханием: взад и вперед, как волна. Грудью, боком, плечом, коленом сращенная, в лад дышу. И от этой предельной телесной сплоченности — полное ощущение потери тела. […]
>
> Но… нога: ведь нет же! Беспокойство (раздраженное) о ноге покрывает смысл угроз. Нога — раньше… Вот, когда найду ногу. И, о радость: находится! […] Боль оттачивается, уже непереносима, делаю отчаянное усилие… (С. 450).

Цветаева описывает это растворение в массе и связанную с ним потерю самой себя посредством образа поглощающей ее волны, где существует угроза потерять самую последнюю опору,

свое собственное тело (что метонимически выражено в онемении ноги).

V. Псевдоэтнографический взгляд и его особость

Несмотря на исключительную историческую ситуацию, лежащую в основе путешествия, несмотря на большое эмоциональное напряжение и страх, испытанные Цветаевой, в ее очерках часто встречаются пассажи, в которых «чужое» исследуется «псевдоэтнографическим» путем. Второй очерк, где поездка за продовольствием прикрывается фольклорной экспедицией для «изучения кустарных вышивок», предлагает для такого подхода ироническую парадигму.

Прежде всего это «находки» в области языка, подслушанные у случайных попутчиков формулировки, их оригинальность и сила словотворчества, стилевые синкретизмы, своеобычная образность, которая произвела на Цветаеву во время ее «научной экспедиции» столь сильное впечатление, что она сохранила их в своих записях. Это материал, из которого Цветаева позднее, при литературной обработке впечатлений, составляет диалоги своих попутчиков[269]. Позже она зафиксирует в своей записной книжке:

> Большевики мне дали хороший русский язык (речь, молвь)… Очередь — вот мой Кастальский ток! Мастеровые, бабки, солдаты… Этим же даром большевикам воздам![270]

В очерке «Октябрь в вагоне» Цветаева — отклоняясь от образа окультуренного, хотя и провинциального Крыма в своих письмах — изображает место своего пребывания как архаическую чужбину, место, заселенное крымскими татарами, которые со своими обычаями и ритуалами, одеждой, сосудами, манерой пить и разговаривать являются представителями мифологического времени.

> Мы [наблюдаемые в кофейне татары] — вне, мы — над, мы давно. Вам — быть, мы — прошли. Мы — раз навсегда. Нас — нету (С. 423).

И все-таки даже это «до»- или «над»-историческое время, вследствие мощного прорыва нового, кажется обреченным на гибель. Это касается и «вечного» крестьянского мира, чью «осень» Цветаева наблюдает в очерке «Вольный проезд»:

> Разглядываю избу: все коричневое, точно бронзовое: потолки, полы, лавки, котлы, столы. Ничего лишнего, все вечное. Скамьи точно в стену вросли, вернее — точно из них выросли. А ведь и лица в лад: коричневые! И янтарь нашейный! И сами шеи! И на всей этой коричневизне — последняя синь позднего бабьего лета. (Жестокое слово!) (С. 433).

Как и в других текстах этого периода, Цветаева рассматривает события революции и Гражданской войны на фоне легенд и фольклора или в сравнении с мифологизированными эпизодами из русской истории[271]. Красноармейцы из реквизиционного пункта предстают «опричниками»[272], некоторые люди сравниваются с литературными героями (Чичиков) или с персонажами литературной жизни (Есенин), а принадлежащие к большевикам или, по крайней мере, названные «врагами» охранники и «спасители» Цветаевой воплощены в образах Пугачева («Октябрь в вагоне») и Стеньки Разина («Вольный проезд»). Эти мятежные авантюристы получают в своеобразной народной мифологии Цветаевой позитивные коннотации; в их аллегорическом характере явно обнаруживается поливалентный взгляд на исторические события. В автобиографической прозе Цветаева описывает свое рано возникшее восхищение «разбойником» Пугачевым, литературному изображению которого у Пушкина она посвящает свою статью 1937 года. Эти элементы используются писательницей не только как атрибуты на дискурсивном уровне текста. Интересующаяся этнографией путешественница действительно собирает фольклорные тексты во время своих разговоров с населением — по крайней мере, так пишет она в своем травелоге. В любом случае, речь идет о мотивах, которые занимали Цветаеву и в других произведениях этих лет, особенно в поэтическом цикле «Стенька Разин» (1917) и в поэме «Крысолов» (1925), полной аллюзий на любимый Серебряным веком «град Китеж»[273]. Поэтому не случайно именно светловолосому красноармейцу, цветаевскому «Стеньке Разину», путешественница читает свои московские стихи, и именно он, в свою очередь, рассказывает ей о затонувшем граде Китеже, аллегории уничтожения врагов ценой жертвенной гибели города. Апокалиптический звон колокола губит город вместе с наступающими на него врагами. Метафора все покрывающего потока народных масс, грозящего Цветаевой уничтожением при отъезде, приобретает на фоне легенды второе смысловое измерение. Люди, попавшие в круговорот перемен, — не только

злодеи, даже если они настроены совершенно иначе, чем Цветаева. Пытаясь спастись и спасти свою страну, они одновременно приносят себя в жертву.

VI. «Смелая барышня» — субъектные позиции «парии» в дороге

В обоих очерках Цветаева описывает недоумение, которое она вызывает у попутчиков. Ее травелог обозначает многие моменты путешествия как «скандальные», все провоцирует обсуждение их в дорожных разговорах: женщина перед лицом реальной опасности путешествует без сопровождения, выглядит моложе своих лет, необычный внешний вид и парадоксальная манера держаться, не позволяющая отнести ее ни к какому устойчивому типу или роли (студентки, супруги, матери, большевички, благородной дамы, представительницы состоятельной буржуазии).

Уже задача мнимой командировки (в «Вольном проезде») — «изучение кустарной вышивки» — кажется ироническим комментарием к традиционному образу женщины, которая, занимаясь домашней работой и рукоделием, ждет возвращения из путешествия своего мужа, — архетип женственности, увековеченный античной мифологией в образе вечно ткущей Пенелопы. «С утра — на разбой. — „Ты, жена, сиди дома, вари кашу, а я к ней маслица привезу!..“ — Как в сказке» (С. 435), — саркастически пишет Цветаева. Потому что в ее текстах пишущая[274] женщина сама отправляется в дорогу, даже на охоту (за покорением и за пропитанием) — если сохранить образ Барта из эпиграфа данной статьи, — в то время как ее муж сидит дома или вовсе исчез. Однако не только в этом реальность отличается от мифа или сказки: путешествие отчасти становится попыткой выжить, а дом уже давно перестал быть надежным местом. Соответственно *ее* мысли по-старому направлены и на *его* благополучие и на благополучие семьи, если даже — как в случае Цветаевой — путешествующая писательница, как будет показано, стремится это завуалировать. Другие женщины в очерках Цветаевой — это тоже «предательницы», пусть и невольные, «текстильной парадигмы Пенелопы». Спутница Цветаевой, «теща», еще недавно обшивала московское высшее общество, теперь же она, как мать одного из красноармейцев на реквизиционном пункте, должна покориться сомнительной почести. «Хозяйка», владелица пошивочного ателье, осужденная своим обращенным в политику мужем на чтение Маркса и Энгельса, горюет о своем мещанском существовании в Петербурге. Только крестьянки, обреченные на гибель представительницы патриархальной

России, все еще интересуются набивным ситцем, который Цветаева во время своей «охоты» предлагает им в обмен на продовольствие.

Насколько Цветаева старается в своем травелоге, несмотря на реальный повод, не соответствовать парадигме заботливой жены и матери, демонстрирует ее эксплицитный выход из детерминированного полом «дискурса отсутствия и оседлости» (Барт) и его замена на образ девушки-воительницы («смелой барышни»), В обоих текстах особенно часто бросаются в глаза не только обозначения типа «барышня» и другие связанные с ним понятия, но и коннотированные половой принадлежностью определения статуса. Так, в очерке «Октябрь в вагоне» Цветаева, недавно во второй раз ставшая матерью, записывает: «Ни разу — о детях». Благодаря записям в реальном дневнике, в этом воспоминании выявляется целевая атрибуция и позднейшая обработка. В дневнике очень подчеркивается забота о детях, и первая редакция отрывка «Письмо в тетрадь» тоже еще содержит следующий пассаж: *«Где Вы сейчас*? Что с Ириной, Алей?»[275]

И хотя Цветаева в целом ряде эпизодов своим провокационным поведением демонстрирует претензию на эмансипацию, она заодно иронизирует над ней — или, по крайней мере, показывает, что все не так просто. Это перекликается с наблюдением, часто появляющимся в исследованиях как о поэтической личности Цветаевой, так и о ее поэзии — о том, что она устойчиво противостоит дихотомиям, особенно описанию в категориях «мужского» vs. «женского»[276]. Цветаева не только меняет стороны местами — она утверждает для себя уникальную третью позицию, которая позволила бы ей существовать вне, даже над бинарным порядком и его законами, и тем самым освободиться от них.

В очерке «Октябрь в вагоне» (отрывок «Спор о табаке»)[277] «неженская» привычка Цветаевой публично курить дает путешественникам повод поговорить, например, о том, насколько «аппетитным» может быть табачный запах при обмене «любезностями». Но высказанный аргумент в пользу равенства полов и асексуальной чистой любви на основе внутренних ценностей не особенно занимает саму путешественницу. Этот аргумент Цветаева-писательница вкладывает в уста представителя «нового» — простого солдата и будущего красноармейца:

> «[…] женский пол тут ни при чем. Ведь в глотку тянешь, — а глотка у всех одинакая. Что табак, что хлеб. […] А полюбит кто — за душу, со всяким духом примет

[…]» (С. 425).

Цветаева в травелоге уходит от дискуссии о собственной персоне: в момент утверждения новых ценностей она дает анахроническую ссылку на узаконенность своего курения высшей инстанцией — «супругом». На первый взгляд, она тем самым применяется к ожидаемому от женщины подчиненному положению, но одновременно она такое положение отрицает — самим своим демонстративным курением. На самом деле, приводя этот аргумент, она занимает в споре третью, еще не занятую позицию по отношению к его предмету. В обращении к читателю автор очерка дает своему пояснению дополнительную характеристику — оправдательный аргумент с мужем назван «ложью», что можно истолковать двояко. На уровне нарратива это неправда, потому что муж не крутит для нее папиросы и не дает ей разрешения курить; что же касается уровня метатекстуального комментария, то вся аргументационная фигура, построенная на дихотомии, оказывается ложью, потому что она служит исключительно для самозащиты путешественницы в обыденном, «бинарном» мире. При помощи этого металепсиса автор очерка поднимается над бинарно устроенным миром обычных смертных и отмечает свое третье, парадоксальное положение вне описываемого порядка и аксиологии.

Подобное объявление третьей позиции прослеживается и в других местах текста. Например, в том же очерке: с подозрением воспринятая попутчиками «большевистская» короткая «мужская» стрижка[278] вначале характеризуется как «модная» и тем самым становится приметой современной молодой горожанки, которая идет в ногу со временем, перенимает мужское поведение и самостоятельно отправляется в путешествие во время Гражданской войны. В особом примечании, явно добавленном позднее, Цветаева переносит атрибут прогрессивного, «модного» поведения из гендерной парадигмы, утверждающей исторические нововведения, в парадигму критики времени. Но новое объяснение оказывается алогичным — оно анахроническое: короткие волосы якобы были предчувствием невольной моды на короткие прически во время эпидемии тифа, свирепствующей в последующие годы, о которых путешественница в момент записи знать еще не может[279]. Здесь Цветаева показывает себя как человек, который не выступает за или против, но стоит над временем, найдя свое место по ту сторону моды и предписываемых полом ролей. Насколько трудна такая позиция, не в последнюю очередь демонстрируется приписываемой ей «смертельной» семантикой («тиф»).

Путевые очерки Цветаевой как результат этой стратегии ни в коей мере не демонстрируют надежность и стабильность новой субъектной позиции женщины-путешественницы. Напротив, Цветаева заявляет о своем «положении хуже вдовьего» — с одной стороны, она более не соответствует партнеру-мужчине: «Ни мужу не жена, ни другу не княжна» (С. 428); с другой стороны, она еще не обрела позицию, которую можно было бы определить позитивным образом как «свое»: она «не персияночка […] но […] и не русская» (С. 442). В ситуации проблематичной идентичности Цветаева открывает для себя третью субъектную позицию, непостижимую с точки зрения дихотомии: «Я *до*-русская, *до*-татарская» (С. 442). Во время своего путешествия на чужую территорию писательница стремится в каждой ситуации превратиться в «чужую», радикально другую, довременную («довременная Русь я…» — С. 442) — и таким образом вырваться, «выписаться» из смут времени, утратившего связь и порядок.

Эта «другая» идентичность, очень личная, трагическая стратегия выживания достигается путем самоисключения как реакции на исключенность. Такая стратегия небезопасна и периодически ставит под угрозу физическое существование Цветаевой[280]. Это соответствует опыту, который она приобретает в исключающем ее «адском» пространстве нового, советского времени. Постоянная смена ролей с ее мнимо игривым характером является на самом деле средством самоутверждения, несмотря на иногда крайне опасные ситуации. Вольно или невольно, перед «разбойником» и «разбойниковой женой» Цветаева изображает барышню, перед спутниками — благополучную аристократку; то она, со своими антисемитскими речами, попадает под подозрение как подстрекающая к погрому, а потом называет себя еврейским именем, то выступает в роли красного агента или воображает себя белой партизанкой. Играя антагонистические роли, Цветаева в конечном итоге избегает вхождения в какое-либо объединение — она все время другая. Нов любом случае платит за это высокую цену, цену абсолютного одиночества: даже там, где она пытается сблизиться с людьми, ее гонят прочь. Крестьянки, к которым она, со своей любовью к янтарю, чувствует себя ближе всего, несмотря на «расстояние в 1000 верст», смеются над «госпожой», пытающейся уподобиться им при помощи маленького жеста — украшения. «Смелая барышня» — «всячески пария»:

> Всячески пария: для хамки — «бедная» (грошовые чулки, нет бриллиантов), для хама — «буржуйка», для тещи — «бывшие люди», для красноармейцев — гордая

стриженая барышня (С. 435).

В многостороннем познании «другого», свойственном путешествию как таковому, и во времена Гражданской войны — особенно, пишущая путешественница постоянно проявляет себя в ролевых играх как радикальный аутсайдер. В историческое время «исключений» Цветаева рискованным образом предвосхищает своим «путешествующим театром» место «чужого» и тем самым превозмогает слом всех устоев, чтобы позднее, после реставрации тоталитарного режима, в трагическом завершении путешествия все-таки пасть жертвой нового порядка[281].

Кристина Гёльц (Берлин)

III. Дороги бегства: путешествия на периферию империи

Дороги странствующих крыс: образ Персии в «Сентиментальном путешествии» Виктора Шкловского

I. Предварительные замечания

А. «Персия» как травелог

«Персией» Виктор Шкловский назвал третью и последнюю часть своей первой книги воспоминаний «Революция и фронт». Она появилась в Петрограде летом 1919 года и вошла наряду с зарисовками из финской и берлинской ссылки в том «Сентиментальное путешествие»[282]. Двойственный характер «Сентиментального путешествия» (личный путевой отчет, с одной стороны, и художественный текст — с другой) позволяет рассматривать изображение Персии в специальном ракурсе, в качестве конструкта («конструктивного акта»), как это и подразумевает презентация реального пространства в текстах[283]. Пространство является здесь не только миметическим представлением реально познанного пространства — это и «литературное пространство», то есть «медийное средство для наглядной демонстрации внепространственных аспектов»[284]. Иначе говоря, у Шкловского образ Персии, о котором пойдет речь, вполне соответствует географической карте, его можно проиллюстрировать фотографиями того времени — как это и делает новейшее издание, — однако он читается как метафора, эссе об исторической ситуации. Причем этот образ выходит за границы обозначенного в тексте дискурса, идет далее к концептам культуры, в особенности к аспектам культурной идентичности, причем с характерными обращениями к биографии самого автора. Ключ к прочтению подобного текста предоставляют метафоры, содержащиеся в нем.

Последнюю часть главы о Персии в воспоминаниях о Гражданской войне Виктор Шкловский начинает весьма неожиданно — с многозначительного экскурса о нашествии крыс на Европу в XVIII веке, явного парафраза из «Жизни животных» А. Э. Брема:

> В тысяча семьсот котором-то году, кажется, при Екатерине I — для них это не важно, — пестрые крысы из среднеазиатских степей, собравшись в стаи, толпы, тучи,

переселились в Европу.

Они шли плотной, ровной массой. Хищные птицы, собравшись со всего света, летали над ними; тысячи погибли, погибли миллионы, сотни миллионов шли вперед. Они дошли до Волги, бросились и переплыли. Река сносила их, вся Волга до Астрахани пестрела трупами; но они переплыли ее и вступили в Европу.

Они заняли все, рассеиваясь и становясь невидимыми (С. 129).

Так Шкловский приступает к своему отчету о начавшемся в конце 1917 года отступлении русских войск из занятых ими северо-восточных районов Персии, за что он нес ответственность как армейский комиссар Временного правительства. В «крысах» мы без труда узнаем захватчиков — бывшие части царской армии, которые заняли, согласно договору с Великобританией (1907), северо-восток страны и сыграли в последующие годы сомнительную (и непоследовательную) роль в столкновениях между сторонниками конституции и реакционерами.

Этот образ не только выражает иронию и самоиронию относительно дискредитации русской армии, но является метафорой колонизации Европы Азией, что, переворачивая географическое направление русской экспансии, также придает изображаемому иронический акцент. Однако в этой цитате скрыты еще более богатые и далеко идущие ассоциативные связи.

Особо значимыми представляются следующие аспекты:

1. Обозначение важных для культурологического рассмотрения ключевых понятий: отношений между Европой, Россией и Востоком (и связанных с ними культурных моделей), таких концептов, как центр и периферия, граница/переход границы, а также феномен империализма. Все это означает, что анализу подлежит конкретный образ Персии (собственно говоря, лишь самого ее северо-запада) как ландшафт, район русской оккупации, мультиэтническое пространство, как часть «Востока»; при этом следует проследить соотношение между стереотипами в его восприятии и индивидуальными впечатлениями от него[285].

2. Каждая «крыса» метафорически представляет индивидуум в истории, конкретного солдата оккупационной армии, для которого смысл и цель его передвижения остаются неведомыми, — что для изобразительного метода рассказчика, являющегося частью этого передвижения, имеет очевидные последствия. Вообще здесь правомерно задать вопрос о связи средств передвижения и восприятия, о восприятии и изображении, определив при этом соотношение принципов

«литературы факта» и формальной школы.

Оба этих аспекта, представляющие два разных направления в изучении путешествия-текста — направление, ориентированное на культурно-идеологический контекст, а также эстетическое (с ориентацией на контекст литературно-теоретический), — нам хотелось бы проследить в настоящей статье. Как будет показано, они сходятся в саморефлексии автора — личности в состоянии кризиса, индивидуума, меняющего профессии и играющего ситуативно обусловленные роли, — а также в мультикультурной генеалогии. Иными словами, речь идет о конструировании «Персии», конструировании текста и собственного Я.

Б. Историко-временной фон

Прежде всего следует обозначить политические и военные обстоятельства, на фоне которых можно рассматривать пребывание Шкловского в Персии. В 1906 году там произошла конституционная революция. Совершенная представителями самых разных слоев общества — служащими, журналистами, интеллигенцией, торговцами и т. д., она свергла исламских клерикалов и смогла мобилизовать в Тегеране большую часть мелких торговцев и ремесленников. В начале 1907 года в связи со смертью шаха Мазаффара-аль-Дина, чей наследник шах Мохаммед-али был противником конституционных реформ, ее достижения оказались под вопросом. Следующим ударом по сторонникам конституции стало заключение договора между Россией и Великобританией (август 1907). Направленный против немецкого рейха, он должен был минимизировать взаимные претензии, гарантируя каждой стороне определенную сферу влияния: Великобритания контролировала регион Персидского залива, Россия — северную часть страны. В июне по указу шаха, который чувствовал нарастающую угрозу со стороны приверженцев конституции, был разогнан парламент, а видные вожди движения казнены или заключены под стражу. Центр антимонархической оппозиции находился в Тебризе. В 1909 году ее сильно потеснили отряды шаха, однако на сторону оппозиции неожиданно встала Россия и своими силами сняла оккупацию Тебриза. Вследствие этого шах был свергнут и выслан в Россию. Его сыну, объявленному новым шахом, был назначен регент из рядов конституционалистов. В конце 1909 года избран новый парламент, но уже в декабре снова распущен после того, как русские и британцы, желавшие подавить растущее американское влияние, двинулись на Тегеран. К началу Первой мировой войны

Персия формально была нейтральной, однако ее северо-восточная часть стала ареной военных конфликтов между Россией и Турцией, а центральная власть все более оказывалась не в состоянии удерживать провинцию. Россия встала на защиту севера Персии от Турции. Но после Февральской революции русская армия стала постепенно самораспускаться. С британской точки зрения, в сентябре — ноябре ситуация выглядела следующим образом:

> The Russian troops in the Caucasus and in North-West and West Persia still retained their positions; but they were no longer receiving either pay or food regularly, and their consequent lack of discipline and loss of **moral** rendered them of such little fighting value that by the middle of October all that we could hope for was that they would not evacuate Persia nor leave the roads into that country open to the enemy. […] On the 2nd December hostilities were suspended between Russia and the Central powers as a preliminary to negotiations for peace. […] As regards the Caucasus and Persia, it was realised that Russian troops could not be relied upon much longer to provide an effective barrier to a hostile penetration, which would enable the enemy to carry the war into Persia and Afghanistan and to threaten the flanks of our force in Mesopotamia[286].

В конце 1917 года — еще до заключения Брестского мирного договора — начался вывод русских войск из Персии, которая была оставлена британцам[287].

Дальнейшие события не представляют для нас особого интереса, однако следует упомянуть о важной роли, принадлежавшей так называемым казачьим бригадам — одному из существовавших с 1879 года конных формирований, в которых командный офицерский состав был русским. Во время революции казачьи бригады были на стороне шаха Мохаммеда-али и осуществляли бомбардировки первого парламента. Во время мировой войны они сражались на стороне русских против турок, а также против иранских союзников последних. В 1920 году казачьи бригады полностью попали под командование иранских офицеров, среди которых был Реза Пехлеви, годом позднее пришедший к власти посредством государственного переворота[288].

B. Пребывание Шкловского в Персии

Точные даты в воспоминаниях Шкловского о Персии определяются только временем их написания. Исходя из того факта, что он прибыл в Петроград незадолго до начала «демократической конференции» Керенского (14–22 сентября) и лишь через некоторое время отправился в Персию, можно заключить, что он приехал туда не ранее 1 октября по старому стилю. Поездка на поезде длилась не менее восьми дней, пять дней до Тифлиса, еще два до Урмийского озера, которое он пересек на пароме, чтобы наконец в конном обозе достичь расположения штаба русских войск в Урмии. До своего отъезда из Персии Шкловский находился преимущественно в Урмии и ее окрестностях; единственное большое путешествие, о котором он упоминает, было совершено в курдский город Солож-булак (Сауж Булаг) южнее Урмийского озера. Далее упоминается его пребывание в Дильмане, к северу от Урмии. Даже взгляд на карту[289] убеждает, что Шкловский *совсем не путешествовал* по Персии, но — в рамках своих конкретных административных задач — лишь передвигался по сравнительно небольшой области. Он находился в подчинении у комиссара Ефрема Таска, вместе с которым представлял Временное правительство при штабе оккупационной армии. В течение трех месяцев сталкивался с ужасами войны и оккупации, видел опустошение и без того пустынного региона, умирающих от голода людей, погромы, грабежи и убийства, произвол солдат, ужасные несчастья и т. д. При этом возможность вмешаться в происходящее была минимальной. После Октябрьского переворота *de jure* Шкловскому и Таску нечего было больше делать в Персии, так как правительство, которое их туда направило, было свергнуто. Возвращение из Персии в конце декабря происходило одновременно с роспуском находившихся там военных отрядов.

II. Конструирование «Персии»

A. Восток

В самом начале главы о Персии находятся те фрагменты текста, которые в прямом смысле можно отнести к описанию путешествия, однако они представляют лишь малую часть текста в целом: одновременное изображение собственного движения в чужом пространстве и самого пространства. Его описание начинается с перехода границы между Русским государством и оккупированной территорией Персии. При этом особое внимание уделяется самой границе: упоминаются *пограничный город*

Джульфа, персидская *таможня, пограничная река* Араке, переезд через *мост* на вновь составленном поезде. Переход границы означает вторжение в чужое пространство, которое, однако, оказывается чужим в несколько другом смысле, нежели это подразумевают традиционные представления о Персии и соответственно о Востоке. Изображение этого этапа путешествия, ведущего через голые и необитаемые горы и возвышенности к Урмийскому озеру, изобилует словами, обозначающими «пустоту», «пустыню», «безжизненность»:

> «кругом пустыня»; «станции были пустынны»; «пустыня-солончак»; «одна пустыня»; «пустынные скалы»; «озеро, всегда пустынное, пустынное при халдеях, при ассирийцах»; «громадное, явно мертвое, гладкое озеро-море»; «самое странное: на берегу нет жилых зданий, не видно людей»; «порт — мертв»; «безлюдная тишина»; «глухо, как у глухого забора»; «вдоль глухой глиняной стены» (С. 86–90).

Подобное скопление семантически близких слов на нескольких страницах печатного текста явно превышает предел, необходимый для конкретизации пространства. То обстоятельство, что речь здесь идет и о проекции внутреннего состояния рассказчика на изображаемое, будет предметом обсуждения ниже. Прежде всего представляет интерес впечатление, противоположное «красочному, полному жизни» Востоку, одному из позитивных стереотипов его восприятия, закрепившихся уже в литературе русского романтизма[290]. Рассказчик намекает на это, когда говорит о замешательстве одного «старого знакомого», которого он встретил в Урмии:

> […] он приехал на Восток и ждал Востока пестрого, как павлиний хвост, а увидел Восток глиняный, соломенный и войну совершенно обнаженную. Нигде не была так ясна подкладка войны, ее грабительская сущность, как в персидских щелях (С. 90).

Вторая часть цитаты добавляет представление о дикости и грубости, которые точно так же принадлежали к арсеналу стереотипов Востока, только не с однозначно позитивной оценкой. Напрямую это высказано в другом месте: «Я знаю, как жестоки курды, но Восток вообще жесток» (С. 100). Даже Шкловский, скептически относившийся к заимствованным литературным клише, явно не был чужд подобных описаний[291] и в позитивном смысле — например, когда снова обратился к

переиначенному мотиву павлина. Изображая свое ночное посещение вождя народного формирования новых ассирийцев (айсоров), он описывает увиденного павлина почти в романтическом стиле: «Тяжелый, пышный даже при луне хвост резко выделялся на беленой глине» (С. 119). Соответствующее предпочтение проявляется затем в характеристике этого отряда, к которому рассказчик испытывает особенную приязнь, что затем выражается в высказанном им желании остаться жить на Востоке, (ср. С. 121).

Только в самом конце «Сентиментального путешествия» Шкловский вносит западноевропейское представление о России как о царстве «Востока», (полу)азиатской стране:. «я человек Востока, потому что идет Восток от Пскова, а раньше от Вержболова, и идет, как и прежде, от русской границы до трех океанов» (С. 266). С одной стороны, Шкловский иронически ссылается здесь на «овосточивание» России Западом (ирония подчеркивается упоминанием городка Вержболова, прежде находившегося на прусско-российской границе[292] и весьма значительного для пересылки товаров). С другой стороны, он серьезно идентифицирует себя с (полу)восточным человеком, объясняя свое ощущение неприкаянности в берлинской ссылке. В известной мере путешествие в Персию стало путешествием к собственным корням; но к этому мы еще вернемся.

Б. Периферия

В качестве пограничного региона северо-восток Персии характеризуется с разных точек зрения; нас, однако, интересует здесь в первую очередь один аспект. Из Петрограда, центра уже не существующей монархии, но еще существующего Российского государства, рассказчик по доброй воле отправляется в приграничную область, «на окраину» (С. 85). В этом смысле он познает регион как пространство действий царского империализма, который становится его постоянной темой, — причем не тогда, когда автор предается мыслям об идеологии (в дискуссиях о таких атрибутах империализма, как экспансия, власть, цивилизация и т. д.), но в процессе реальных контактов[293]. Шкловский изображает, как во время наступления русской армии разрушались ветхие сооружения оросительных систем; если это обстоятельство не стало причиной голода, то по крайней мере усилило его (С. 126). Символом неуважения к чужой культуре становится для Шкловского горящее дерево — дерево, очень ценное, с точки зрения местных жителей, которое

какой-то русский солдат поджег без всякой причины (С. 110 и след.). Этот ряд может быть продолжен картинами часто изображаемых убийств и погромов. Рассказчик как действующее лицо берет на себя весьма неудобную двойную роль: армейский комиссар, он представляет оккупационную власть, при этом, будучи политически мыслящим и впечатлительным человеком, он все же может лишь осуждать русский империализм и его конкретные проявления, однако едва ли способен что-либо ему противопоставить.

B. Мультиэтническое пространство

Все, что не было позволено Шкловскому — армейскому комиссару, предпринимает Шкловский-писатель, создавая своего рода квазиантиимпериалистическую, этнографическую программу. Совершенно в стиле публицистического «очерка» он дифференцирует этнические группы, заселяющие регион: персы, армяне, азербайджанцы («татары»), курды, новые ассирийцы («айсоры») и евреи (особ. С. 93–101), — описывает их историю, религию и культуру, а также отношения друг к другу[294]. Подобная дифференциация противопоставляет его солдатам, которые хотя и знали о существовании разных этнических групп, однако различали их на чисто эмоциональном уровне — по степени их «враждебности». Курдов обычно ненавидели, так как прежде всего именно они состояли на военной службе у турок.

Иногда Шкловский рассуждает с определенных идеологических позиций: например, когда вопросы касаются власти и собственности, он выражает точку зрения революционера. Персидская революция кажется ему курьезом, потому что зачинщиками ее были и богатые люди, которые владели целыми деревнями, где существовало квазикрепостное право (ср. с. 94 и след.). В качестве курьеза описываются и персидские казачьи бригады, которые были внедрены в Персию русскими империалистами и воспринимались населением как инородцы (С. 95).

Но прежде всего Шкловский озабочен тем, чтобы показать страдания местного населения от войны и оккупации, его героическую борьбу за выживание. Причем он всегда принимал сторону жертвы, сторону слабого — это были подчас и русские солдаты (ср. с. 123).

В целом глава о Персии, несмотря на ее название, конечно, не стала литературным освоением географического или культурного пространства (в лучшем случае явилась лишь первым подступом к

нему). Это связано с тем, что введение элементов «очерка» тоже в конечном итоге имело литературную мотивацию. С другой стороны, изображение слишком заметно определялось заданным концептом войны: оно было попыткой описать опустошение как следствие непреднамеренных коллективных действий.

III. Конструирование текста

A. Нарративный (бес)порядок

На основании нарратива читатель может составить для себя лишь приблизительное представление о ходе событий; иными словами, нарративная структура не обладает, подобно традиционным мемуарным текстам, упорядочивающим и скрепляющим свойством «жизнеописания»[295] и, несмотря на тематические связи, оставляет беспорядочное впечатление. Пояснения, даваемые относительно политического и военного смысла происходящего, появляются фрагментарно и разрозненно, действительные функции и полномочия Шкловского-комиссара во многом остаются неясными[296]. Короче говоря, Шкловский предпринимает нечто противоположное попытке привнести в автобиографическое сочинение единство и общий смысл. Это касается и приведенного в начале образа странствующей крысы, которая движется в общем потоке, наблюдает за происходящим вокруг, не понимая, почему это происходит и к чему ведет. Подобный образ близок рассказчику, которому тоже не хватает цельности восприятия:

> Немного может сказать крыса, прошедшая даже через всю Азию. Она не знает даже, та ли она самая крыса, которая вышла из дому (С. 133).

Потом Шкловский разовьет этот образ и с его помощью установит связь между методом рассказчика и проблемой идентичности. Нарративное уходит у Шкловского в эпизод, в конкретную деталь; видимо, в соответствии с принципами «литературы факта», теоретическая платформа которой была разработана позднее[297]. В конечном итоге трудно понять, определяется ли метод в первую очередь стремлением к литературным инновациям (оно явно преобладает в «Zoo») или же экзистенциальным мироощущением, которое также обусловливает разрушение привычных способов восприятия.

Б. Материал и монтаж

Перенесение отдельных «формалистических» приемов в контекст «литературы факта» на примере «Сентиментального путешествия» было многосторонне рассмотрено и систематизировано А. Ханзен-Леве[298]. Среди выделенных приемов наиболее значительны «эстетизация фактического материала», «монтаж прозы» и «бессюжетность», а также (в следующем абзаце) «поэтическая реализация иронически-сентиментального авторского сказа» и теоретический «комментарий к остранению».

При обращении к документальному материалу речь идет «об отношении между объективной подлинностью использованных материалов /…/ и их условностью в рамках литературного, художественного жанра»[299]. Поэтому рассказчик многократно подчеркивает аутентичность имен и фактов, снова и снова заключая «автобиографический пакт»[300]. Например, он говорит о том, что изображенное им можно было бы дополнить материалами современной прессы[301], или же ссылается на свою деятельность теоретика литературы[302]. Это означает, что, несмотря на повторяющиеся подтверждения рассказчиком своих документальных намерений[303], введение аутентичного материала в художественный текст служит приемом для преодоления автоматизации восприятия, непридуманность материала ложится в основу его эстетичности. Позднее Шкловский теоретически обосновал этот прием и отказался от традиционной формы «психологического романа», который хотя и пропагандировался пролетарской критикой, но казался ему несвоевременным («форма не по климату»[304]). Это соприкасается с приемом публицистического фельетона, эффект которого Шкловский связывал с «разроманиванием материала»[305]. Предпочтение фактического материала сюжету предшествует приему монтажа, который Шкловский в своих теоретических высказываниях неоднократно сравнивал с техникой монтажа кинофильма[306]. Особенно интересно, что он рассматривает и путешествие, и воспоминание в качестве возможной замены традиционного сюжета, а именно: «передвижения точки рассказывания, пространственное в путешествии, или временное в мемуарах»[307]. Однако оба приема он подчиняет в «Сентиментальном путешествии» введением третьего. Хотя название произведения указывает на соединение частей повествования по схеме путешествия, оно проявляется только в отдельных местах: в рамках приезда и отъезда, в хронологии представления отдельных станций; линия соединения

многократно прерывается частым внедрением анахронических пассажей. Зачастую это прямо мотивируется, причем тематической (ассоциативной) связанностью. Следует назвать особо представленные темы, такие, как «ранение» (ср. с. 86), «погром» (ср. с. 103, 108), «оружие» (с. 120) и т. п., которые apropos вызывают в воображении отдельные эпизоды. Таким образом, парадигматические связи подменяют собой синтагматические, или каузальные.

С. Метатекстуальный комментарий, иронизирование

Признаком литературности текста, служащим, в частности, сохранению уже описанного соотношения между аутентичностью и условностью, служит, как правило, и ввод метатекстуального комментария: «про войну писать очень трудно…» (С. 73); «Но буду говорить. Попробую рассказать, как я понял все, что произошло» (Там же); «Я хочу рассказать о стране, где я оказался» (С. 93); «Кстати, об оружии» (С. 120); «Да, еще два слова прежде» (С. 122); «Но я отвлекся» (С. 123). Это «обнажение приема» в формалистском смысле — как у Лоренца Стерна, к роману которого «Тристрам Шенди» Шкловский обращался, разрабатывая свою теорию[308]. В этом отношении намек на другой роман Стерна, «Сентиментальное путешествие во Францию и Италию», можно истолковать как обозначение названия и ссылку на него, даже если функции «обнажения приема» очень различны: пародийны у Стерна и конструктивны у Шкловского[309].

Дистанция между ними появляется по той причине, что Стерн и его подражатели следовали своим душевным впечатлениям — конкретные, часто мимолетные переживания или встречи служили предметом рассказа; но Шкловский в своих текстах избавлялся именно от личных впечатлений, насколько это было возможно. Их место могла занять авторская ирония, которая тоже присутствует у Стерна, но опять-таки в иной функции. Там она определяется избытком духовной жизни, в то время как Шкловский пользовался иронией в том смысле, как ее понимал его самый одаренный ученик Данило Киш. Он заявлял: «Я не выношу литературы без иронии. Все-таки ирония единственное средство от ужаса существования. И в писательстве она необходимая приправа. Иначе выходит то сентиментально, то слезливо»[310].

Здесь достаточно двух примеров. Лаконичное сообщение о том, что Халил-паша «перед отходом из Эрзерума закопал четыреста армянских младенцев в землю», рассказчик дополняет

одним предложением: «Я думаю, это по-турецки значит „хлопнуть дверью“» (С. 128), где, собственно говоря, опять отразился стереотип в восприятии Востока. В другом месте он изображает своего шофера, потрясенного видом валяющихся прямо на дороге трупов местных жителей, расстрелянных русскими солдатами без всякого повода: «Шофер осторожно вел машину /…/ Ему было тяжело, у него были шоферские нервы. Шоферы нервны» (С. 114). Подобные спорадические комментирования созвучны открытой полемике, направленной против «автоматизированных» литературных клише в изображениях войны (ср. с. 73). За этим скрывается, как позднее у Киша, этический аргумент: война, страдание, голод, ранение, смерть и т. п., становясь предметом условного «беллетристического» изображения, теряют трагизм. Подобный авторский подход позволяет добавить: ирония служит автору дистанцией, психологической самозащитой от ужасов войны[311].

IV. Конструирование собственного Я

А. Я в кризисе — пути и путешествия

Перелом ситуации в 1917 году воспринимается автором «Сентиментального путешествия» как кризис собственного Я. Это проявляется в коротком замечании, объясняющем его добровольный отъезд в оккупированный район Персии: «Тоска вела меня на окраины, как луна лунатика на крышу» (С. 85). Понятие «тоска» включает в себя не только «Kummer» (печаль), как это дается в немецком переводе[312], но и «Sehnsucht» (стремление) — но стремление куда? С психологической точки зрения можно объяснить путешествие как попытку избавиться от травмы фронтовых впечатлений, так как оно отвечает потребности двигаться во время быстрых исторических перемен и, соответственно, противопоставить свое движение воспринимаемому в качестве стагнации бездействию в определенных политических сферах Петрограда осенью 1917 года. Приведенной выше цитате не случайно предшествует образ автомобиля, застрявшего в снегу или грязи, который призван наглядно продемонстрировать тщетность энергичных усилий генерала Военного министерства (С. 85). Возможно, для Шкловского-теоретика кроется за этим перелом еще более значительный, чем просто политическая революция: иная оценка прежде позитивно воспринимаемого модернизма как негативного или, по крайней мере, амбивалентного феномена. Если

«переворот в восприятии осуществляется движением пара»[313], то уже сам взгляд из современного транспортного средства — выражение модерна. С точки зрения формализма, железная дорога и автомобиль становятся концептом *нового зрения*. Проблема возникает тогда, когда средство передвижения застревает, развитие стагнирует, движение ведет в никуда в том смысле, что все «военные дороги тупики» (С. 112).

Таким образом, путешествие представляет собой лишь парадоксальную попытку рассказчика снова приобщиться к динамике модернизма и одновременно избавиться от нее. Здесь опять обращает на себя внимание этап путешествия после пересечения персидской границы. Особенно значимо замедление темпа движения при подъеме поезда в горы, затем еще более медленная переправа через Урмийское озеро (конечно, на пароме, двигавшемся благодаря все той же паровой тяге) и, наконец, преодоление последнего отрезка пути в конном обозе, когда рассказчик чувствует себя перенесенным в домодернистский контекст, в то время как пустынный ландшафт служит пространственным отражением его душевного состояния. В конце концов он прибегает к совершенно архаической форме передвижения, когда после поломки автомобиля продолжает свой путь пешком по дороге, усеянной костями погибших лошадей и верблюдов (С. 139)[314]. В таких эпизодах путешествие становится и путешествием во времени, путешествием в прошлое, где, конечно же, невозможно долго оставаться. Таковы и другие дороги, по которым он двигался во время пребывания в Персии, — «тупики войны». Возвращение с окраины в центр обусловлено не только Октябрьским переворотом и последующим выводом войск, но и убеждением рассказчика, что дорога в Персию в конечном итоге его никуда не привела. Он снова относит себя к армии крыс с ее бессознательным движением: «Пестрой крысой прошел я дорогу от Ушнуэ до Петербурга» (С. 266).

Б. «Мимикрия»

В одном месте, не относящемся к главе «Персия», Шкловский описывает свою способность к перемене идентичности, к превращению в то, чего требуют обстоятельства, — свойство, важное для выживания в военное время:

> Я, если бы попал на необитаемый остров, стал бы не Робинзоном, а обезьяной […] Я умею течь, изменяясь,

> даже становиться льдом и паром, умею внашиваться во всякую обувь. Шел со всеми (С. 174)[315].

Разумеется, здесь имеется в виду не полное превращение, но форма мимикрии, как ее описал Хоми Баба (со ссылкой на Жака Лакана) в контексте (пост)колониализма[316]. При всех различиях, которые можно заметить между двумя конкретными феноменами, есть между ними и примечательные общности. В условиях колониализма, как и в индивидуальном случае Виктора Шкловского, речь идет о стратегии самосохранения и самоутверждения. Шкловский был к этому генетически предрасположен, не раз возвращаясь к своему еврейско-немецко-русскому происхождению[317], в том числе и в связи с дискриминацией евреев в русской армии (С. 79). В силу своего происхождения, смешавшего три культуры, Шкловский был особенно склонен к мимикрии, что в условиях общественных переломов могло лишь обострить проблему идентичности. И в этом смысле путешествие в Персию стало попыткой самоутверждения. Неоднократно подчеркиваемое родство с Востоком, в особенности с новыми ассирийцами, имеет те же причины. Рассказчик подчеркивает, что на Востоке нет антисемитизма, что в разговоре с ассирийцами проявляется общее ощущение непрерывной традиции (С. 122). Без сомнения, для него очень привлекательна мысль об общих корнях, о тысячелетней общей истории; вместе с тем он дистанцируется от новых ассирийцев, указывая на их ошибочное мнение, будто они потомки древних ассирийцев, на самом же деле они происходили от евреев-арамейцев. За этим кроется невысказанное прозрение автора, что даже «Восток» не может дать ему стабильной идентичности.

V. Заключение

После всего сказанного совершенно ясно, что слово «путешествие» в заглавии книги следует понимать в метафорическом смысле, хотя в главе «Персия» речь идет о конкретных впечатлениях. Безусловно, путешествие не может более выполнять воспитательную функцию, следуя карамзинской традиции. Этому препятствуют как лежащее в его основе экзистенциональное мироощущение, так и сам материал, приемы его подачи. На непосредственную связь фактографического приема с «приемом остранения экзистенциональной практики»[318] указал еще А. Ханзен-Леве: бессюжетность соотносится с «распадом жизненных связей, существования,

отношений между людьми», отказ от каузальных и психологических формулировок с «экзистенциональной децентризацией человека»[319]. Внутреннее состояние рассказчика отражает исторические кризисы и переломы — мировую войну, Февральскую революцию, Октябрьский переворот — и наоборот. Связанный с этим способ восприятия (Я — в движении, в перемене ролей, в фрагментарности[320] и т. п.) проявляется в тексте и как предмет, и как принцип изображения. Но приемы служат не просто отражению действительности, а конструированию собственной биографии. «Надо не историю делать, а биографию», — заявляет рассказчик (С. 114). И если он прямо не говорит о писательстве, то имеет в виду именно *написание* (авто)биографии. Обобщая, можно сказать: «в автобиографических записках переживание не воспроизводится, оно скорее порождается»[321], и утверждение это переносится на «Сентиментальное путешествие» в том смысле, что в основе текста как автобиографии лежит концепция, противоположная «литературе факта». Привносимые при этом структуры возникают из позиции, которая не является статичной и ретроспективной, но мыслится как бы в потоке, в непосредственном продолжении пишущегося отрезка жизни. «Камень, который падает и может в то же время зажечь фонарь, чтобы наблюдать свой путь» (С. 142) — говорится в начале фрагмента «Письменный стол». Реализация самонаблюдения в тексте происходит по принципу «формалистского витализма»[322]: он является стратегией самоутверждения автора, внутренний кризис которого стал его темой[323]. Итак, можно заключить: это не путешествие, с помощью которого рассказчик/автор преодолевает свой внутренний кризис, это написание «Сентиментального путешествия».

Франк Гёблер (Майнц)

Путешествия Осипа Мандельштама в Крым: поэтическая медиализация

Пожалуй, самый короткий путевой отчет[324] был написан Генрихом Гейне, когда он в подростковом возрасте по воле отца был вынужден совершить путешествие в Брокен и там увековечил себя в книге для гостей стихотворным экспромтом: «Viele Steine, / müde Beine, / Aussicht keine — / Heinrich Heine»[325]. Позднее, открыв для себя путешествие, поэт в течение более десяти лет посещал страны Европы: Германию, Польшу, Англию, Францию, Италию и радовался живому общению с людьми. В его «Путевых картинах», появившихся вследствие бегства из «мелочной жизни», познание мира и самого себя нашло взаимное отражение. Его окончательный вывод гласит: мы всюду чужие и везде на чужбине, по сути своей, пассажиры. Поэтому следует воспринимать путешествие как длительное состояние и делать остановку не ранее, чем после смерти.

Здесь обнаруживается связь со специфическим пониманием путешествия Осипом Мандельштамом, о чем идет речь в «Разговоре о Данте»: «У Данта философия и поэзия всегда на ходу, всегда на ногах». И в другом месте «Разговора»: «Произнося, „солнце“, мы совершаем как бы огромное путешествие, к которому настолько привыкли, что едем во сне». Искусно говорить означает находиться в путешествии: «Поэзия тем и отличается от автоматической речи, что будит нас […] и мы припоминаем, что говорить — значит всегда находиться в дороге».

Так образуется принцип путешествия, стремление отдавать себя чужому и принимать его, основа поэтики и рецептивной эстетики Мандельштама. Путешествие, толкуемое метапоэтически, в качестве метафоры, находится (как сказано в «Разговоре» относительно Песни Одиссея в Inferno «Божественной комедии») в циркуляционной системе — то есть обладает свойством, связывающим человека с морем: «Начало путешествия заложено в системе кровеносных сосудов. Кровь планетарна, солярна, солона»[326].

Поэтологические принципы, скомбинированные с бахтинским понятием хронотопа, с акмеистской концепцией памяти и культурного пространства, топографией чужого и отрицанием автобиографического, образуют соответствующий теоретико-методический базис для анализа и толкования текстов Осипа Мандельштама, возникших в процессе путешествия или после

него.

Темой моего исследования являются поэтически медиализированные путешествия Мандельштама в Крым, то есть такие стихотворения, как «Золотистого меда струя из бутылки текла…», «Меганом» («Еще далеко асфоделей»), «Феодосия», «Холодная весна, голодный Старый Крым…», и четыре прозаических очерка, объединенных под общим названием «Феодосия». Этими текстами, которые лишь кажутся гетерогенными, а на самом деле при чтении образуют поэтическое единство, Мандельштам вписал себя в предшествующий культурный дискурс, который я, ориентируясь на такие понятия, как «Петербургский текст», «Кавказский текст», «Итальянский текст», хочу назвать «Крымским текстом»[327]. Имеется в виду глобальный текст, в целом тематизирующий природу и культуру региона «Крым», который писался рядом авторов в течение более чем двух столетий. Я назову здесь лишь некоторых из них: Мессершмидт, Паллас, де Сегюр, Йозеф II, де Линь, И. М. Бобров, Муравьев-Апостол, Пушкин, Мицкевич, Гоголь, Фет, Лев Толстой, Белый, А. К. Толстой, Цветаева, Мандельштам, Волошин, Бунин, Анненский, Сергеев-Ценский, Булгаков, Казакова, Аксенов, Попов, Улицкая и Пелевин.

Художественный хронотоп (в котором, по Бахтину, пространственные и временные свойства сливаются в одно многосмысловое текстуальное целое) в случае Крыма (*Крым* по-монгольски — «крепость») с исторической точки зрения представляет собой греко-скифско-татарско-генуэзско-еврейско-османскую территорию; она была захвачена и аннексирована Россией в 1783 году при Екатерине II и, вследствие принадлежности к древней Тавриде, вошла в качестве Таврической области в новую русскую губернию, а покоритель Крыма Потемкин был пожалован княжеским титулом (Князь Таврический)[328]. Вновь основанные города получили в процессе преодоления восточных влияний греческие названия (Севастополь, Симферополь). На этом полуострове с мягким климатом и экзотическим флером русские дворяне получали поместья; Крым стал местом национальной самоидентификации русского образованного общества в смысле отторжения последним Востока[329]. Сузи Франк было установлено, что оппозиция Север — Юг продолжала концептуализироваться со времени Несторовой летописи, причем за образом Юга романтизм «закрепил связь с изобилием эстетического и, соответственно, чувственного (aisthetisch), доступного восприятию, то есть визуального»[330]. Лексемы, обозначающие такие эстетико-визуальные качества, как «роскошь» и «прелесть»

(представленные в женском роде), фигурируют в качестве ключевых слов этого дискурса[331]. Кристина Энгель подчеркивает, что общества имеют тенденцию к оформлению пространства согласно представлениям о небе, аде и чистилище. В то время как, по ее мнению, Кавказу «в коллективном воображении /отводится / роль чистилища», а Сибирь фигурирует как «адское место», в случае Крыма доминируют «представления о счастье в раю», где на первое место выступают «тепло и ландшафт»[332].

Осип Мандельштам, путешествовавший по Крыму в 1915–1933 годах, встречал там «свое чужое», попадая, как описывает структурное отчуждение феноменолог Бернхард Вальденфельс, в «сеть, в которой переплетается свое и чужое»[333]; пространство Крыма усваивалось Мандельштамом как эллинистическое культурное пространство, пронизанное «тончайшим телеологическим теплом» («О природе слова»). Присущая акмеизму «тоска по мировой культуре», культ греко-римской древности (в противоположность враждебно настроенному к прошлому футуристическому авангарду) обусловливают в творчестве Мандельштама доминанту коллективной памяти, ее аккумулирование в медиуме текстов, при этом индивидуальная[334], автобиографическая память отступает на задний план в качестве эфемерной и несущественной по отношению к духу эпохи, к «шуму времени». Ульрих Шмид замечает в своей книге «Наброски собственного Я» («Ichentwürfe») [335], что автобиография XX века уже не может быть описана как литературный жанр, но только как модус высказывания. Современное восприятие растворяет любую индивидуальную биографию в категориях случайного, а позднее даже в абсурде. Осип Мандельштам обозначил это явление в своем эссе «Конец романа» (1928)[336], где провозгласил не только распад, но и «катастрофическую гибель биографии» и самого романа. Следуя этой логике, Мандельштам в своем прозаическом тексте «Шум времени» (1925) выступает против автобиографической традиции в русской литературе:

> Мне хочется говорить не о себе, а следить за веком, за шумом и прорастанием времени. Память моя враждебна всему личному.

И далее:

> Никогда я не мог понять Толстых и Аксаковых, Багровых-внуков, влюбленных в семейственные архивы с эпическими домашними воспоминаньями[337].

По этой причине и тексты Мандельштама, появившиеся с 1917 по 1933 год в связи с путешествиями в Крым, были в первую очередь не выражением личных воспоминаний, но универсальным трудом памяти, направленным против забвения в эпоху революций, мировой войны и русской Гражданской войны; для Мандельштама это была пора величайшей угрозы для коллективной памяти и европейской культуры, которая, говоря словами Генриха Гейне, являлась его «портативным Отечеством». «Вспоминать — идти одному обратно по руслу высохшей реки», — говорится в «Шуме времени»[338].

В 1917 году Мандельштам бежал от февральских беспорядков, и прежде всего от голода, из Петрограда в Крым, который в прежние годы он знал как страну средиземного изобилия. Оба возникших в 1917 году крымских стихотворения «Золотистого меда струя» и «Меганом» («Еще далеко асфоделей»), как и стихотворение «Феодосия» (1922), происходят из цикла с характерным, указывающим на Овидия названием «Tristia»[339], окрашенным не только в цвет печали — черный[340], но порой и в белый цвет. Здесь собраны стихотворения о смерти, прощании и ссылке; но «Tristia» — это и путеводное слово в греческих мифах о путешествующих аргонавтах, о противящейся забвению с помощью рукоделия Пенелопе и о возвращении Одиссея. И пусть тут господствует уведенная весной в царство мертвых Персефона/Прозерпина, но здесь же присутствует и Дионис/Бахус, а потому, несмотря ни на что, остается надежда на обновление.

Таким образом, получается, что «наука Эллады» в струящемся анапесте стихотворения «Золотистого меда струя» (согласно Гансу Роте, с расположенными анаграммой греческими гласными «у — а»)[341], кроме прочего, относилась и к «печальной», «каменной Тавриде»: ведь «всюду Бахуса службы» («бочки», «виноград», «вино из подвала»). Далее — цикличность, возвращение. Ключевым стихом «Одиссей возвратился, пространством и временем полный»[342], обозначающим принцип и суть всякого путешествия, заканчивается это написанное после посещения Судейкина стихотворение, первая строка которого образом струящегося меда обозначала не только *durée pure* в смысле Бергсона, но и мед как метафору поэзии и бессмертия.

Второе стихотворение, «Меганом», тоже написано в Алуште в августе 1917 года, название его указывает на мыс Меганон Юго-Восточного побережья Крыма. Стихотворение это имеет своей темой бренность, смерть, причитание над покойником и захоронение в «веере» времени. Черный цвет доминирует, над раем нависла угроза: «асфодели», время цветения которых — как указано в первой строке — случится еще далекой весной,

представляют собой разновидность лилий, растущих, по представлениям греков, на лугах подземного мира, в царстве Персефоны; «черный парус» ассоциируется с несущим смерть сигналом из сказания о Тезее[343], а «кипарисовое дерево» было для древних греков деревом скорби и смерти. «Печальный веер прошлых лет» — инспирированная Бергсоном феноменологическая метафора времени; к ней Мандельштам вновь обратился в своем эссе «Природа слова» (1922), когда писал, что

> …это система в бергсоновском смысле слова, которую человек развертывает вокруг себя, как веер явлений, освобожденных от временной зависимости, соподчиненных внутренней связи через человеческое «я»[344].

В 1920 году голод настиг Мандельштама в Крыму, попеременно переходящем под власть большевиков, немецких оккупационных войск, «Белой» армии, хранящей верность царю, и отрядов Врангеля. Посреди Гражданской войны он в стихотворении «Феодосия» снова воззвал к раю, к прекрасной мечте о мирной «средиземной» восточной жизни: «О средиземный радостный зверинец!» В нем доминируют розовый, золотой цвета и цвет красного мака, пестрые вывески обозначают лавки ремесленников, переулки наполнены запахом «шашлыка и чебуреков»; город, как метафорически сказано в первых строках стихотворения, все еще остающийся для Мандельштама «эллинским», со знаковым именем «дар Божий», окруженный высокими холмами, сбегает с горы, подобно овечьему стаду[345]:

> Окружена высокими холмами,
> Овечьим стадом ты с горы сбегаешь,
> И розовыми, белыми камнями
> В сухом прозрачном воздухе сверкаешь.
> Качаются разбойничьи фелюги,
> Горят в порту турецких флагов маки,
> Тростинки мачт, хрусталь волны упругий
> И на канатах лодочки-гамаки[346].

Однако в стихотворении «Феодосия» просвечивают и танато-поэтические намеки на «оплаканное всеми»: поется «Яблочко» (подразумевается распространенная во время революции и русской Гражданской войны матросская прощальная песня «Яблочко, куда катишься?»)[347]; золотое семя (ассоциация:

Золотой век) развеяно по ветру и никогда не вернется («Уносит ветер золотое семя/ — Оно пропало — больше не вернется»); «везут собак в тюрьмоподобной фуре»; кок, хладнокровно смотрящий с броненосца; рекламный щит, изображающий мужской сюртук — «без головы», — «дает понятье нам о человеке»; «прозрачна даль» (прозрачность как намек на «преисподнюю, царство теней»), и адмиралы «припоминают сон Шехеризады», — и только так, с помощью рассказа, поэтического языка, снова и снова удавалось избежать угрожающей смерти.

Общим названием «Феодосия» объединены четыре очерка ритмической прозы, которые появились в 1925 году как часть цикла «Шум времени». В ассоциативных прозаических произведениях «Начальник порта», «Старухина птица», «Бармы закона», «Мазеса да Винчи»[348] речь идет о путевых картинах, в которых Мандельштам играет привычными условностями в поисках их равноценной передачи искусством слова. Он представляет моментальные зарисовки, атмосферу отдельных сцен, характеры обитателей измученного войной города. Так, в «Начальнике порта» дана картина довоенной Феодосии, более напоминавшей не «гнездо хищников» Геную, но «нежную Флоренцию», где вся знать писала стихи и при приезде поэта-символиста Волошина впадала «как бы в античное умиление». Но очерк рисует и портрет начальника порта Александра Александровича, который во время войны из спящего «морского котенка» превратился в «гражданского морского бога» и «покровителя купцов», принимал бездомных путешественников и великодушно разрешал им ночевать в управлении порта. «Старухина птица» изображает жизнь и страшный покой в карантинной слободке Феодосии. Это «жалкий глиняный Геркуланум», где путешественник снимал жилье у старушки, которая так заботилась о нем, что «соблазн стать старухиной птицей» был велик, особенно в то время, когда «лучше было быть птицей, чем человеком». Очерк «Бармы закона» описывает южный город-амфитеатр, который предлагал «мирное посредничество и земле, и небу, и морю»[349]. Этот теплый эллинский портовый город, где теперь наемники использовали «возможность безнаказанного убийства», но жили и люди, подобные полковнику Цыгальскому, который нянчил свою слабоумную, похожую на гадалку сестру, писал стихи и мечтал о России, «увенчанной бармами закона», что напомнило путешественнику «почерневшую от дождя Фемиду на петербургском Сенате»[350]:

> Черное море надвинулось до самой Невы; густые, как деготь, волны его лизали плиты Исакия, с траурной

пеной разбивались о ступени Сената[351].

В центре очерка «Мазеса да Винчи» — образ владельца каменного дома в сухом «верхнем» городе, который сам создал себе художественный псевдоним, добавив к еврейской фамилии Мазес[352] женское окончание и превратив ее в личное имя, увенчанное фамилией «да Винчи», своего великого образца для подражания. Спальня чудака Мазеса, человека с женскими плечами, который рисовал только самого себя и «этюды с адамова яблока», своим хаосом из рисовальных принадлежностей, красок и книг уподоблялась «плывущему ренессансному кораблю» и «мастерской славного Леонардо».

Во втором прозаическом очерке «Старухина птица» находится семантически ключевое место всего цикла, восходящее к более раннему стихотворению «Феодосия» с дополненным древнегреческим мотивом овечьей шкуры (не Золотого руна символистов): «теплый и кроткий овечий город превратился в ад». Миролюбивость, претерпев метаморфозу, стала войной, тепло — холодом, прежний идиллический *locus amoenus* превратился в голодный ад.

Проводимое Сталиным «раскулачивание» привело в 1932–1933 годах на юге страны к голоду, жертвами которого стали от 2 до 7 миллионов человек. Когда Осип и Надежда Мандельштам 18 апреля 1933 года приехали в Старый Крым, они пережили шок от увиденного там: изнуренные голодом люди молили о куске хлеба, взламывали покинутые крестьянские дома в поисках муки. Чета Мандельштамов вынуждена была привезти свой скудный паек из Москвы, потому что в Крыму не было больше хлеба. Осип Мандельштам, потрясенный видом разрушенного рая и переживанием «радикального отчуждения»[353], не допускающего никакого сближения, написал в 1933 году одно из своих самых горьких политических стихотворений «Холодная весна, голодный Старый Крым». Это стихотворение находилось в его следственном деле, когда в мае 1934 года Мандельштама допрашивали на Лубянке. Сравнение «как при Врангеле» (то есть как во время Гражданской войны) звучало острым осуждением предательского «голодного оружия» Сталина. Историки говорят в этой же связи о «голодоморе» (см. специальный номер журнала «Osteuropa» 2004, 12)[354]. С моей точки зрения, анализ текста этого стихотворения выявляет нехарактерные для русской языковой нормы повторы сочетаний звуков */ал/, /али/, /ста/, /а…и…н/* и, соответственно, их метатез, которые придают стихотворению явствующую из субтекста форму апелляции:

Хол**ал**одная весна. Г**ал**одный *Ста*рый Крым,

Как был при Врангеле — такой же виноватый,
Овчарки на дворе, на рубищах заплаты,
Такой же серенький, кусающийся дым.

Все так же хороша рассеянная даль
Деревья почками набухшие на мал*ость*
*Сто*ят как пришлые, и возбуждает жал*ость*
Вчерашней глуп*ост*ью украшенный миндаль.

Природа своего не узнает лица.
И тени страшные — Украины, Кубани…
Как в туфлях войлочных голодные крестьяне
Калитку *ст*ерегут, не трогая кольца…[355]

Я считаю, что поэт при помощи усиленного знакового воздействия (Hyposemiose) вписал в текст в виде анаграммы как имя виновника катастрофы в качестве «слова-темы» («mot-thème») [356], так и имя свидетеля катастрофы и антипода Сталина — «Мандельштама». Особое положение в стихотворении занимает лексема «миндаль», «миндальное дерево» — знаковым образом перевернутая последовательность звуков *ал — ин.* Она пробуждает связанные с миндальным деревом ветхозаветные ассоциации: прежде всего признак избранности (зазеленевший посох Аарона из миндального дерева в Четвертой Книге Моисея), а также то сладкие, то горькие плоды миндального дерева как символ исполненных печали грядущих времен (в Книге Кохелет или Екклесиаст).

В Старом Крыму автора занимали не только убийственные следы сталинской коллективизации, но — казалось бы, парадоксальным образом — поэты итальянского Ренессанса Ариосто и Тассо[357]. Но прежде всего Данте: в 1933 году в Крыму был создан самый значительный поэтологический текст Мандельштама «Разговор о Данте», и здесь же этот его интерес разделил Андрей Белый[358]. 28 мая 1933 года Мандельштам отправился в Коктебель. Он поднялся к могиле Волошина, расположенной «на левом черепашьем берегу Ифигениевой бухты», и там записал в свою записную книжку похвалу поэту, «наибольшему спецу в делах зоркости», который вел такую «ударную дантовскую работу по слиянию с ландшафтом»[359].

Дагмар Буркхарт (Гамбург)

Глаз как «орудие мышления»: соотношение чувственного познания и поэтической рефлексии в «Путешествии в Армению» Осипа Мандельштама

В одном фрагментарно сохранившемся письме 1931 или 1932 года сам Мандельштам охарактеризовал специфику тематики и поэтики своего «Путешествия в Армению» следующим образом:

> Книжка моя говорит о том, что глаз есть орудие мышления, о том, что свет есть сила и что орнамент есть мысль. В ней речь идет о дружбе, о науке, об интеллектуальной страсти, а не о «вещах»[360].

Если это определение собственного мышления и манеры письма остается здесь еще весьма неопределенным и загадочным, то в эссе Мандельштама 1932 года «Вокруг натуралистов» оно становится уже более конкретным. Здесь в качестве «орудия мышления» квалифицируется уже не глаз писателя, одновременно фиксирующего свои путевые впечатления и рефлектирующего, но объективный взгляд натуралиста. В путевых заметках Чарльза Дарвина и немецкого этнографа Петера Симона Палласа Мандельштаму особенно по душе отказ от «всякого красноречия и всякой риторики, всякого телеологического пафоса во всех его видах»[361]. В воспоминаниях о путешествиях Дарвина и Клода Моне он восхищается «колоссальной тренировкой аналитического зрения и жаждой накопления мирового опыта на твердом стержне практической деятельности и личной инициативы»[362].

Учет этой склонности к аналитическому мышлению и классификации натуралистов и в то же время к синтетической технике изображения у импрессионистов необходим для адекватного прочтения собственных путевых воспоминаний Мандельштама — необходим в той степени, в какой два фрагмента «Путешествия в Армению» (состоящего лишь из восьми коротких миниатюр) служат пояснением видения и изображения натуралистов и посвящением французским импрессионистам. По-своему удивительным представляется привлечение работ Линнея-Бюффона и Палласа, наряду с музыкой Гайдна, Глюка и Моцарта, но это объяснено тем, что их тексты «сообщают душе минеральное кварцевое спокойствие», «выпрямляют глаз» и таким образом обогащают чувственное

познание наблюдателя, читателя и слушателя[363].

Во всяком случае, и в предыдущей главе, относящейся к Сезанну, Моне и Синьяку, пунктиром проходит мысль о том, что и путевые заметки ни в коей мере не должны ограничиваться простым описанием форм и фактов, внешних по отношению к субъекту, особенно если речь прямо идет о «безвредной чуме наивного реализма» (С. 63). И в этом контексте глаз снова и наиболее выразительно сравнивается с «благородным, но своенравным животным», что и делает возможным для воспринимающего субъекта (и прежде всего для чувственно воспринимающего художника или писателя, фиксирующего свои впечатления от путешествия) соединять образ, «как всякую вещь, с солнечной и сгущенной действительностью» (С. 36 и след).

Поэтому живопись французских импрессионистов явилась для одного из основателей акмеизма не просто обычной апперцепцией в смысле только внешнего чувственного восприятия, но «явлением внутренней секреции», «совлечением с нее ветхой шелухи, наружного и позднейшего варварского слоя» (С. 199). Таким образом, поэт и художник *fin de siècle* полагает и предполагает (не в последнюю очередь с оглядкой на собственное творчество, базирующееся на культурном воспоминании) нерушимое единство дистанцирующегося аналитического взгляда естествоиспытателя и тонкой трансформации мира[364].

Эти краткие ссылки на собственную поэтологическую программу Мандельштама необходимы потому, что его «Путешествие в Армению» не поддается непосредственному сравнению ни с «Итальянским путешествием» Гете, ни с «Путешествием в Арзрум» Пушкина (хотя оба эти произведения следует принять во внимание и в жанровом смысле, и в качестве наиболее высоко ценившихся Мандельштамом претекстов). Подобно стихотворениям об Армении, «орнаментальная» проза «Путешествия» базируется на полноте кажущихся разрозненными впечатлений, последовательности воспоминаний и культурно-теоретических рефлексий[365]. Но этим «Путешествие в Армению» принципиально отличается от иных воспоминаний о путешествиях — как от написанных в традиции автобиографического письма с его хронологически-поступательным движением, так и от пытающихся (с точки зрения систематизации) создать более или менее завершенный образ страны. Восторженные пассажи о самобытности и природной красоте Армении то и дело прерываются поэтологическими рефлексиями, так что можно с уверенностью констатировать, что Мандельштам, предвосхищая поэтику романа Бахтина, уже в 1923 году применил ее к современной прозе:

> Проза асимметрична, ее движения — движения словесной массы — движение стада, сложное и ритмичное в своей неправильности; настоящая проза разнобой, разлад, многоголосие, контрапункт (С. 466).

При попытке описать сложную макроструктуру «Путешествия», на подступах к основополагающим заключениям о специфике современной орнаментальной прозы, вырисовывается следующая картина. Удивительно, но из восьми коротких отрывков этих путевых заметок, занимающих в русском оригинале всего 30 печатных страниц, только четыре связаны с разными природными ландшафтами, культурными традициями Армении и живущими в ней людьми. И уже в первой главе, сосредоточенной на острове Севан, Мандельштам приходит к мысли, что не следует ограничиваться беглыми, импрессионистическими впечатлениями и позднейшими фрагментами воспоминаний, связанными между собой взглядами путешественника. Более того, уже в самом начале текста упоминаются два особенно впечатляющих памятника VII века, которые вписываются в еще совсем не тронутую природу острова. Сразу после этого речь заходит о бушующих волнах озера Гокча и далее, после смелого метафорического поворота, обращается к «прибою-первопечатнику», который к тому же в состоянии «за полчаса издать вручную жирную гутенберговскую библию» (С. 7).

Таким образом, Армения с самого начала восхваляется как первая христианская страна с необыкновенно богатыми древними культурными традициями, страна путешествующих археологов и химиков, детей, сравнимых с дикими зверьками; на этом почти гомеровском острове все излучает «прекрасную фамильярность с миром реальных вещей» (С. 14), здесь живут по солнечным часам и, кажется, поэтому совершенно не затронуты «отрицательной свободой» жизни на материке.

Во второй части, после краткой экспозиции, взгляд рассказчика подчеркнуто неожиданно, без всякого перехода обращается к Москве с ее «тягучим и мучнистым воздухом» (С. 15) и на короткое время задерживается на армянском государственном и партийном деятеле Ашоте Ованесьяне. Его «деспотическая манера» и «величавая осанка» в Московском институте ориенталистики уже совсем не соответствуют дикой, необузданной природе, а также культуре Армении, соединившей античность и христианство, что побуждает рассказчика к следующему ностальгическому размышлению:

> Видеть, слышать и понимать — все эти значения сливались когда-то в одном семантическом пучке. […]

> Понятие головы вылепилось десятком тысячелетий из пука туманностей, и символом ее стала глухота (С. 182).

Здесь (согласно тому, как писал пятнадцать лет назад Георг Лукач в своей «Теории романа») историчность и аутентичность чувственного познания дополняются непосредственным познанием мира далекого прошлого — во всяком случае, Мандельштам ни в коей мере не обольщается «трансцендентальной бездомностью» сознания нового времени[366].

Скорее он снова использует созданный непосредственно после возвращения путевой очерк как повод противопоставить самодостаточную культуру Армении советской культуре современности, полностью избежать которой не удается даже путешественнику, но которая кажется ему навязанной и навязчивой. Подобно написанным в начале 1920-х годов воспоминаниям о детстве и юности, очень личные и фрагментарные воспоминания о путешествии в Армению то и дело прерываются метапоэтической рефлексией, чтобы преодолеть пропасть между своим и чужим, гнетущей современностью и все более восхищающим автора прошлым Армении как библейской страны.

Это расхождение между стремлением к исконному, чувственному и эстетическому познанию и сознанием направленной на себя субъективности и индивидуальности еще определеннее выражено в отрывке «Замоскворечье». В то время как рассказывающее Я после возвращения из Армении особенно интенсивно переживает «арбузную пустоту» России (С. 184), девственная природа Армении (наряду с воспоминаниями о музыке И.-С. Баха и картинами импрессионистов) снова становится идиллическим, существующим вне времени и пространства миром, находящим наивысшее выражение в возгласе: «Кругом глазам не хватает соли. Ловишь формы и краски, и все это опресноки. Такова Армения» (С. 189).

Не случайно в конце главы, в которой еще раз превозносится «живая импрессионистская среда в храме воздуха, славы и света Эдуарда Манэ и Клода Монэ» (С. 193), находятся размышления о процессе создания и о границах мемуарных записок, прямо вводящие во внутреннюю пустоту московской повседневности. И в автобиографических текстах Мандельштама — в путевых и в мемуарных текстах — рассказывающее и переживающее Я все время противостоят друг другу и никогда, даже в процессе написания, не становятся идентичными. Ведь и в воспоминаниях, созданных после возвращения, автору не удается полностью

сконцентрироваться на гармоничных образах Армении и на сопутствующем (и соответственно, упорядочивающем) эстетическом познании. Более того, это звучит очень невнятно в главе «Аштарак», в которой Мандельштам пытается зафиксировать свои впечатления о старейшем поселении Армении:

> Глаз ищет формы, идеи, ждет ее, а взамен натыкается на заплесневевший хлеб природы или на каменный пирог.
>
> Зубы зрения крошатся и обламываются, когда смотришь впервые на армянские церкви (С. 207).

Совершенно ясно, что здесь глаз как «орудие мышления» ни в коей мере не функционирует беспрерывно, ибо субъект слишком сильно зафиксирован на собственном жизненном мире и поэтому слишком долго оказывается подвержен воздействию «звуков, запрещенных для русских уст, тайных…» (С. 207), непонятное звучание которых, кажется, самым непосредственным образом трогало поэта Мандельштама во время его путешествия и, возможно, вдохновило на создание двенадцати стихотворений об Армении.

И напротив, импрессионистические образы природы и культуры Армении, сохранившиеся в памяти и в то же время по-новому артикулированные в тексте воспоминаний, ставятся под сомнение в связи с ироническими упоминаниями о «хитрости бюрократов» или о самопровозглашенных пролетарских поэтах, которые однажды были потрясены известием о самоубийстве Маяковского. Мандельштам явно пришел к тому мнению, что именно в воспоминаниях не следует торопиться с идеализацией своих чувственных впечатлений и знаний о культуре Армении и односторонне не преувеличивать роль этой страны — в качестве первичного пространства возникновения человеческой цивилизации или же первой обетованной земли христианской культуры. Более того, здесь нельзя не заметить явного присутствия советской культуры: Мандельштам не мог вполне избежать ее и во время своего путешествия в Армению, воспринимаемого одновременно как бегство и отдых.

Если же попытаться сделать своего рода синхронный срез сложнейших мемуарных текстов, то можно различить следующие области:

— область непосредственного познания природы и соотносящихся с ней античной и христианской культур;

— область цивилизации и советской культуры, угрожающих этому идиллическому миру;

— область интенсивной рефлексии по поводу отношений между природой и искусством и, соответственно, связи литературы и памяти.

При помощи подобного весьма схематичного структурирования текста можно заметить, насколько постоянно и последовательно автор подчеркивает разрыв между чувственно-эстетическим познанием, поэтической рефлексией и скрепляющим их между собой литературным изображением. Ведь Армения в его собственном, сознательно субъективном, почти импрессионистическом тексте изображается одновременно как царство собственных идеализированных, идиллизированных мечтаний и надежд — и как страна, где нельзя не заметить и замолчать следы раннего сталинизма.

Представляется, что в двенадцати лирических текстах, также посвященных Армении, глаз все-таки не фигурирует в первую очередь как «орудие мышления». Особенно в последнем, заключающем цикл стихотворении цвет, музыка, необыкновенный поэтический язык слиты столь непосредственно, что противоречие между чувственным познанием и поэтической рефлексией — по крайней мере, ненадолго, на время эстетического восприятия — кажется снятым. Так в лирическом тексте Армения, наподобие Библии, становится книгой книг, «книжной землей». И несравненно отчетливей, чем в распадающихся прозаических миниатюрах, проявляется в лирическом стихотворении и в созданном им эстетическом переживании «триумф живого над неподвижным и мертвым», как попытался квалифицировать общую тенденцию реминисценций об Армении Ральф Дутли[367].

Состоящее только из шести строк, ориентированное по преимуществу на звучание стиха, двенадцатое стихотворение армянского цикла гласит:

> Лазурь да глина, глина да лазурь,
> Чего ж тебе еще? Скорей глаза сощурь,
> Как близорукий шах над перстнем бирюзовым,
> Над книгой звонких глин, над книжною землей,
> Над гнойной книгою, над глиной дорогой,
> Которой мучимся как музыкой и словом[368].

Во второй строке этого лирически насыщенного текста не очень четко обозначен некий субъект, который относится одновременно к лирическому Я и к вписанному в текст стихотворения читательскому Ты. Вместе с тем субъективность путешественника и его потребность в прерывании своих

непосредственных впечатлений и воспоминаний рефлексией и комментированием заметно отступают, и причиной тому — обращения к порожденным «глиной» (землей) и «лазурным» небом Армении необычным образам и метафорам, привлекающим внимание повторениям или же вариациям ключевых слов первой строки, а также к торжественному ритму, базирующемуся на александрийском стихе. В двух последних строках «гнойная книга» и «дорогая глина» непосредственно связываются с музыкой и словом, так что глагол «мучиться» в смысле «страдать», «изнурять себя» теряет свое основное значение — по крайней мере, для того, кто столь же стремится открыть в совсем другой природе и культуре Армении сходное по интенсивности восприятие (подобно «близорукому шаху», старательно рассматривающему «бирюзовый перстень»). Именно последнее стихотворение из цикла «Армения» демонстрирует принципиальное различие между поэзией и прозой Мандельштама; фрагментарная структура последней, разрушенная субъективностью пишущего и вспоминающего автора, запечатлена в сохранившейся записной книжке об Армении следующим образом:

> Действительность носит сплошной характер.
>
> Соответствующая ей проза, как бы ясно и подробно, как бы деловито и верно она ни составлялась, всегда образует прерывистый ряд.
>
> Не только та проза действительно хороша, которая всей своей системой внедрена в сплошное, хотя его невозможно показать никакими силами и средствами.
>
> Таким образом, прозаический рассказ не что иное, как прерывистый знак непрерывного[369].

В то время как Мандельштам в стихах об Армении попытался непосредственно уловить и передать именно «сплошной характер» действительности посредством поэтического языка, его записная книжка и проработанные путевые записки предстают в качестве очень сложных полифонических текстов, отдельные фрагменты которых соединены между собой только по принципу монтажа, а также мнениями и размышлениями рассказывающего Я. Но именно эта гетерогенность описаний и сильное акцентирование субъективных восприятий и впечатлений создают ту притягательность, которая принципиально отличает мемуарный текст Мандельштама от традиционных путевых записок. Ведь речь все время идет о другом, о прерываемом субъективной рефлексией приближении к «сплошной действительности», которая упорно противится любой

непрерывной документированности и любой односторонней оценке. Если в заключение задаться вопросом, почему, как ни странно, «Путешествие в Армению» Мандельштама смогло появиться в журнале «Звезда» в 1933 году и при этом стать его последней публикацией, можно предположить, что ответственны за это весьма заметные иронические выпады против политики и культуры раннего сталинизма. Этого определенно не простили ни издателю (Цезарю Вольпе), ни автору, который в конце воспоминаний приводит эпизод из истории Армении, чтобы в аллегорической форме обратить внимание на господство сталинской тирании, на двусмысленное, в такт, поведение Бухарина и — прежде всего — на свою безнадежную участь после возвращения в Москву. Вместе с тем книгу об Армении, в которой не найти ни единого слова о социалистических достижениях новой советской республики, вследствие ее необыкновенной манеры написания, невозможно согласовать с доктриной социалистического реализма. Советские критики, которых осуждал и над которыми иронизировал Мандельштам в главе «Французы», еще явно не «выздоровели от безвредной чумы наивного реализма» (С. 198). Они не хотели и не могли понять, «что глаз благородное, но упрямое животное» (С. 199), что его невозможно направить ни на собственное субъективное познание, ни на воздействующий на него мир.

Виктор Шкловский уже в 1933 году высоко оценил оригинальность этих тонких, непрестанно саморефлектирующих путевых записок, констатировав: «Это путешествие между грамматическими формами, библиотеками, словами и цитатами»[370]. И напротив, в одной рецензии на «Путешествие» в газете «Правда» слышится угрожающий подтекст: «Старый петербургский поэт-акмеист О. Мандельштам равнодушно прошел мимо буйно цветущей и радостной стройки социализма в Армении»[371]. По всей видимости, по убеждению уже зараженного сталинизмом критика, в качестве «орудия мышления» должен фигурировать не глаз поэта, а мнимо прогрессивная идеология «социализма в отдельно взятой стране».

Йохен-Ульрих Петерс (Цюрих)

«Надо уметь видеть»: травелоги Андрея Белого «Ветер с Кавказа» и «Армения» как эстетическое наставление

Два путешествия Андрея Белого на Кавказ, относящиеся к 1927 и 1928 годам, представляют собой последнее звено в цепи поездок, которые неутомимый поэт-символист совершил в страны Европы и далее в Египет. Эти путешествия были частью его способа самопознания как художника, видевшего в «странничестве» и «скитальстве» форму своего существования. Осип Мандельштам называл его «собирателем пространства»[372], к этому пространству Белый, вечно находящийся в дороге, приобщается эстетически и чувственно познанное передает в языке: линии, цвета, звуки и ритмы являются теми элементами, что вовлекают его в область синкретизма, а он облекает их, как средство познания, в языковой образ.

Впечатления, полученные в чужих краях, образовывали важную основу его «лаборатории мысли» и познания, обостряли силу восприятия и образность, они были непременной составной частью символистского синтеза искусства и жизни. Даже беглый взгляд на его ранние заметки о путешествиях в Италию, Тунис или Египет обнаруживает те же самые стилистические и эстетические особенности, что и тексты, посвященные Кавказу[373]. Однако последние повествуют о совсем другой эпохе — о поездках, отмеченных более социалистической, нежели символистской утопией.

Но как воспринимать эстетическую и культурологическую программу, лежащую в их основе? Что происходит с символистским странничеством в эпоху построения советской империи и становления *социалистического реализма*? Путешествия Андрея Белого на Кавказ свидетельствуют о попытке сделать «шпагат» между двумя мирами в эпоху, когда глубокий разрыв, разделяющий эти миры, не был вполне понятен некоторым современникам. К ним принадлежал и сам Белый. Его смерть в 1934 году (в год рождения *социалистического реализма)* отмечает конец иллюзии о возможности связи между символизмом и социализмом.

Оставленные Белым впечатления о Кавказе неоднозначны; их можно считать свидетельством исполненного надежды прорыва к новым берегам или же тактической уловкой, попыткой спасения чужака-диссидента. Вероятно, здесь присутствует и то и другое.

Настоящее исследование не стремится ни представить Белого

в качестве предвестника социалистического реализма, ни превратить его в инакомыслящего во враждебном мире.

Белый воплощает собой особый эстетический универсум; для него характерно, что в разные периоды жизни он интегрировал в символистскую концепцию различные идейные и идеологические влияния, и хотя он опирался на постоянную эстетическую основу (создание своего «Я» через синкретическую теургию), ее философский базис был отмечен заметными колебаниями (от кантианства через неокантианство к теософии и антропософии). О непрерывном стремлении Белого к синтезу свидетельствует то обстоятельство, что даже во времена лояльного отношения к новому советскому строю он не отошел ни от символизма, ни от антропософии.

Путевые заметки Белого о Кавказе представляют собой свидетельства нового порыва к символистскому синтезу, к социально окрашенному «мифотворчеству». Действительно, здесь он ступил на путь к советской идеологии, но насколько далеко он хотел или мог бы идти в этом направлении, учитывая начавшиеся в середине 1930-х годов политические репрессии, остается неизвестным.

I. От скифа-мятежника к певцу социалистического строительства

Как и другие поэты-символисты, которые видели в революции предвестницу столь желанного универсального обновления культуры, Андрей Белый стал служить новому строю и вначале в Пролеткульте «сжег кафедру» между учителем и учениками (подобно своему коллеге по символистскому цеху Вячеславу Иванову, желавшему разбить рампу, разделяющую артистов и зрителей). Однако когда выяснилось, что молодое пролетарское искусство не нуждалось в этом, а бывшие декаденты были исключены из Пролеткульта, творческие усилия Белого полностью переместились в Вольфилу, Вольную философскую ассоциацию, созданную критиком Ивановым-Разумником. Согласно Белому, эта ассоциация давала импульс «к углублению совершившейся […] революции в измерении духа»[374]. Белый, который во время революционного переворота был близок радикально-анархистскому «скифскому» движению Иванова-Разумника, стал мозгом и сердцем Вольфилы. В ней, как в России, так и в 1921–1923 годах в Берлине, где он основал немецкий филиал ассоциации, он находит себе интеллектуальное убежище. Вольфила являлась островком, где оставшиеся в России

интеллектуалы Серебряного века могли испытывать культурософские идеи на пригодность к новым социалистическим условиям — вплоть до 1924 года, когда объединение было закрыто правительством. С массовой высылкой интеллигенции в 1922 году и концом Вольфилы закончилось и «островное» бытие. Белый уже давно скептически смотрел на революционную практику большевиков, но вместе с тем не хотел отказываться от своего мятежного революционного пафоса; теперь он оказался перед дилеммой. Бегство за границу не принесло облегчения, здесь он увидел только изъеденное декадансом «царство теней» — шпенглеровский закат Европы. Конечно, боль и гнев туманили его взгляд на Берлин и Запад, когда он переживал уход к другому мужчине и холодное прощание своей жены, художницы Аси Тургеневой. Антропософское общество, к которому Белый принадлежал вместе с Асей, опасаясь потерять своего члена в связи с его болезненным состоянием, послало из Москвы антропософку Клавдию Васильеву с заданием утешить и вернуть его. И это удалось сделать. Возвращение в Россию было окружено светлым ореолом возвращения на Родину, после западного декадентского «царства теней» Москва кажется ему «источником жизни», «творческой лабораторией будущих, может быть, в мире невиданных форм»[375].

Эта формулировка действительна и для более позднего восприятия Белым Советской России. Мифотворчество помогает ему выстоять в унизительных бытовых ситуациях. К тому же ветер, который дует ему в лицо после возвращения, становится все холоднее. Вердикт Льва Троцкого в выпущенной в том же 1924 году книге «Литература и революция» направлен против буржуазных писателей-декадентов и относится непосредственно к Белому: заключение Троцкого, что даже псевдоним изобличает в поэте противника революции[376], обрекает его на дальнейшую изоляцию. Несколько лет спустя он напишет об этом сам:

> Я был **«живой труп»; «В.Ф.А.»** — закрыта; **«А.О.»** — закрыто; журналы — закрыты для меня; издательства закрыты для меня […][377].

С Клавдией Николаевной, своей верной соратницей, а впоследствии женой, Белый удалился в Кучино, поселок недалеко от Москвы, где предавался воспоминаниям о когда-то любимом, но теперь ненавистном Рудольфе Штейнере и где, по собственному признанию, не переставал быть антропософом и хотел очиститься посредством этого. Советская действительность оставалась ему чуждой. Белый создал себе новый островок обитания, которого, однако, ему скоро стало не хватать: он любил

выступать публично, быть не только созерцателем, но и активным участником «преобразования жизни»[378]. В списке «Себе на память» между 1899 и 1932 годом Белым отмечено около 920 устных выступлений, из которых две трети относятся к периоду после 1917 года, преимущественно к эпохе Вольфилы[379]. Публицистическая активность — выступления в качестве оратора, лектора, педагога, — поначалу находившая восторженный отклик еще в Пролеткульте, была важной частью его символистского самопонимания, и он болезненно ощущал ее отсутствие после возвращения в Россию.

Путешествия на Кавказ стали прорывом из изоляции, как пространственной, так и социальной. Столкновения с социальной и литературной современностью происходили «мягко», так как в Грузии идеологическое давление чувствовалось не так сильно, как в советских метрополиях. Белого встретил восторженный прием грузинских художников, для которых слава его не поблекла; они чествовали его как классика, приглашали читать доклады и относились с тем уважением, в каком ему было отказано в Москве и в Ленинграде[380].

Путешествие на Кавказ ознаменовало новый шаг к сближению Андрея Белого с советской действительностью — прежде всего с идеологической точки зрения, это была важная веха его биографии. А как обстоит дело с самими текстами, в которых запечатлены полученные во время путешествия впечатления? Сам автор оценивал их литературный уровень не очень высоко. В сборнике интервью «Как мы пишем», появившемся в 1930 году, где известные писатели рассказывали о собственной манере работать и о своих привычках, Белый подразделяет свою творческую продукцию на художественную (куда относит романы, вплоть до «Масок») и публицистическую, к которой причисляет книги мемуаров и опубликованные в журнале «Красная новь» путевые впечатления «Ветер с Кавказа». Последние он уничижительно характеризует как «халтуру»: «[…] надо же художнику зарабатывать хлеб насущный»[381]. Путевой очерк «Армения» он не упоминает, но из воспоминаний и писем следует, что он считает его удачным литературным опытом[382]. Это был первый текст, написанный Белым по социальному заказу.

В любом случае, в летние месяцы 1927 и 1928 годов Белый отправлялся в путешествие, чтобы открыть для себя геокультуру *terra incognita*. Путешествия по Кавказу открывают перед ним новые горизонты для отмеченной символизмом устремленности к синтезу, направленному на то, чтобы сплавить архаическую монументальность и традицию с социалистической динамикой стройки и инновациями.

II. Символистское видение и социальный заказ

Белый принимает писательский социальный заказ: путешествовать по Советскому Союзу и сообщать об успехах социалистического строительства, однако литературный опыт, которым он не только пользуется, но и развивает как программу для познания чужого, приобщения к новому знанию, все-таки черпает из испытанного резервуара символистской эстетики. Мы еще остановимся на этом подробнее.

В то самое время, когда Белый опубликовал свои травелоги, появилась его исповедь «Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития», в которой он устанавливает родство между коммунизмом и символизмом. Там, в частности, говорится:

> Идеология идеологией, а опыт опытом, […] **опыт** — не закрепим в догму; он выражаем в текучей символизации умело поставленных намеков; идеология — временная гипотеза […][383].
>
> Подчеркивая **опытный момент** узнания о том, что индивидуальный опыт обобществим в символизме […][384].
>
> Он — строимое миросозерцание новой культуры[385].
>
> Одно время хотел я воскликнуть, что волю **«интер-индивидуал»,** если **«интер-социал»** так плох в нас; но **социал** и **индивидуал** — то же самое […][386].

Символизм остается его мировоззрением, его зерно — сплав внутреннего и внешнего восприятий — нечто третье:

> […] символ — это третье; построив его, я преодолеваю два мира (хаотичное состояние испуга и поданный мне предмет внешнего мира)[387].

Это возврат к «мифотворчеству», о котором возвестило младшее поколение символистов (А. Блок, Андрей Белый, Вяч. Иванов) еще в начале века. Так преодолевается карнавальная модель символизма[388], ставящая символ под вопрос и достигшая наивысшего воплощения в романе «Петербург», преодолевается имманентность, к которой прибегнул писатель в романах «Котик Летаев» (1917–1918) и «Крещеный китаец» (1921). Романы «Москва» (1925) и «Маски» (1930) разбивают имманентность по

причине нового обращения к карнавальной эстетике и подают ее в (псевдо)реалистическом обрамлении, что в советских цензурных условиях годится только для разоблачения буржуазного прошлого, а не для описания социалистического настоящего и будущего. Но в путевых записках «Ветер с Кавказа» именно последнее становится предметом литературного изображения.

В качестве фокуса изображения Белый выбирает близкую к описанию путешествия, реализованную через язык визуализацию увиденного и пережитого: не просто как фотографическую или кинематографическую копию, запечатленную подвижной камерой, с чем позволительно сравнить избранный автором тип повествования, но как осознанное видение, передающее увиденное в символической насыщенности текста. Как и в ранних текстах, познанное и узнанное Белый снова скрепляет чувственным. Тем самым он соединяет свойственный ему способ визуального изображения — достаточно вспомнить скульптурного вида фигуры и кубистские картины в романе «Петербург» — с «кинематографическим» типом повествования, особым вниманием к цвету и линии[389]. Однако акцентированием визуального он не только утверждает важный тезис своего понимания символизма, но и оказывается в русле искусства современного авангарда.

Автор «Ветра с Кавказа» подчиняется девизу художника-авангардиста Кузьмы Петрова-Водкина: «Живопись вся — это наука видеть»[390]. Союзника по символическому видению он находит и в лице своего проводника, армянского художника Мартироса Сарьяна, чьи картины «синтетические ландшафты, приподнятые до схемы, образа» учили его видеть Армению[391]. Схема означает здесь визуализированный символ. Сходным образом эта мысль выражена уже в статье Белого 1902 года «Формы искусства»: «Умение видеть есть умение понимать их вечный смысл, их идею»[392]. Это снова напоминает о заимствованном символистами у Владимира Соловьева стремлении «узреть лик абсолюта»[393]. Чтобы утвердить свое стремление к синкретическому видению, соединяющему разные чувственные восприятия, в качестве непреложного авторитета Белый цитирует литовского художника Микалоюса Константинаса Чюрлениса[394].

Категория «видения» применялась в 1920-е годы не только в живописи, но и в театре, в теории формализма.

В Тифлисе Белый встречает режиссера Всеволода Мейерхольда, который находился там на гастролях с нашумевшей и вызывавшей споры инсценировкой комедии Гоголя «Ревизор», — она состояла из динамичного монтажа сцен,

напоминающего приемы кинематографа. Сценическая эстетика Мейерхольда была, без сомнения, близка представлениям Белого о ритмическом жесте, занимавшем его во время путешествия по Кавказу, когда он штудировал произведения Пушкина. Результаты своих исследований в области ритмики он излагает в конце 1927 года в работе «Ритм как диалектика и „Медный всадник“» и на ту же тему делает доклад в Тифлисе.

Однако Белый дистанцируется от приема «остранения», который выдвигает один из главных представителей формализма Виктор Шкловский. Встреча со Шкловским в Тифлисе послужила для Белого поводом отделить собственное понимание «приема» от технического значения, которое придавал ему Шкловский. Говоря точнее, Белый не сводит творчество оживленного и импульсивного Шкловского к редукции художественного текста до «суммы приемов»: Шкловский-человек слишком чужд приему и форме, слишком содержателен, чтобы удовлетвориться анализом приемов[395]. Для Белого «прием» — всегда субстанция, указывающая на жест, на символ.

Важным источником техники визуализации, долгое время мало привлекавшим исследователей творчества Белого, является его пристрастие к орнаментам и мозаикам, которые он создавал в гостеприимном доме своего друга, художника Максимилиана Волошина, в крымском Коктебеле. Минералы, разного рода камни вулканического происхождения, которыми изобиловала коктебельская бухта, превратили ее в настоящее Эльдорадо для собирателей камней. Прогулки по пляжу с обязательным собиранием пестрых и причудливых камней принадлежали к священному ритуалу гостей Волошина, и Белый предавался этому занятию с большим воодушевлением. Он сам называл собирание камней настигшей его «коктебельской болезнью», оказавшейся полезной для его символистского концепта синтетического видения: «Все мне сочеталось в камнях, нами собранных […] Камни аджарские многое мне приоткрыли; они — ключи к быту, ключи к пониманию орнамента…»[396]

Он находит способ выбирать камни с эстетической, геологической и лингвистической точек зрения и признается, что написал роман «Москва», пользуясь методом, открытым в Коктебеле («Я же мозаичистом стал»).

Смысл орнамента, выраженный через камни, в конечном итоге становится для него символом культуры обитателей Кавказа: «…орнамент аджарских платков повторяет орнамент сложения камешков пляжа…»[397] Волошиным были, несомненно, вдохновлены и другие способы визуализации и символизации: прежде всего очеловечивание (антропоморфизм) природы —

Арарату и Алагежу придаются человеческие черты («патриарх Арарат»), — затем придание символического культурного значения природным камням и скалам, а также интерес к местам синкретической культуры, которые возникают и в путевых записках Белого, и в крымских стихах Волошина.

Фокусируя взгляд на конкретной перспективе, предполагающей конкретный пункт наблюдения и наблюдателя и включающей, наряду с визуализацией, ритм, Белый получил возможность превращать внутреннее (индивидуальное, к которому относится и культурное предвосхищение) и внешнее, данный объект (Кавказ во время переворота) в нечто третье — в символ (образ-смысл).

В связи с путешествием на Кавказ Белый говорит о «кодаке», фотоаппарате, который он всегда возил с собой и который позволял ему фиксировать мгновения движений, поз, мимики[398]. Аппарат служил ему в качестве специального механизма памяти, позволявшего воспринимать города и ландшафты как образ. Вместе с тем Белый сознавал, что образы создаются не глазом, а мозгом, причем внутренние образы возникают посредством напластования внешних впечатлений и образов, предопределенных культурой.

Настало время задаться вопросом, каким образом могут быть «увидены» в тексте две данные несовместимые реальности в экзотическом мире Кавказа, чужое и новое: социалистическая стройка.

III. «Ветер с Кавказа»

В первом тексте — впечатлениях от путешествия, совершенного автором с апреля по июль 1927 года, — доминирует частная перспектива. Эта поездка — его первая встреча с Кавказом. Записанные в дневник первые впечатления сначала явно не предназначались для публикации, последовавшей через год в журнале «Красная новь». Окончательная подготовка текста осуществлялась с января по март 1928 года. Свой путевой отчет Белый начинает с предисловия, призванного определить его культурно-политическую позицию.

Он подчеркивает приватный характер путешествия и так обосновывает «личный стиль» и случайный выбор впечатлений:

> …мои «Кавказские впечатления» не претендуют на многое; они появились как оформление личной,

дневниковой записи для себя и нескольких друзей…[399]

Наряду с личной мотивацией, которая прежде всего призвана завуалировать импрессионистический стиль, автор придает предисловию и культурно-педагогическую направленность, с помощью которой он до некоторой степени снова входит в известную со времен Пролеткульта роль преподавателя искусств. Сразу после написания текст был издан в качестве путеводителя, так как следовал всем традиционным и новым маршрутам, рекомендованным для советских путеводителей по Кавказу, и был обращен к тому массовому читателю или путешественнику, который собирается в путь, чтобы познать свою новую родину, находящуюся в состоянии революционного переворота. Грузия и Армения были присоединены к Советскому Союзу в 1922 году, до этого они вместе с Азербайджаном образовывали Закавказскую республику. В определенном смысле речь идет о втором покорении Кавказа, которое, согласно советской риторике, было лишь добровольным объединением равноправных государств.

Однако в первую очередь путеводитель должен был дать не фактологические и практические, но не менее важные эстетические наставления, призванные обострить восприятие ожидавшего путешественника чужого мира, его природы и культуры. Чтобы увидеть красоту, нужен «культурный фокус», необразованные люди ее не видят, потому что красота принадлежит к сфере культуры, а не повседневности. Природа как часть повседневной жизни «не созерцаема», нужно приблизиться к красоте, сама по себе она не придет к нам. Для этого необходимо обучение глаза посредством искусства. По словам Белого, он сам многое воспринял в природе только через призму увиденного прежде в музеях[400]. Автор признается, что поехал в Италию и Сицилию, вдохновленный итальянским путешествием Гете; из этого можно заключить, что он сходным образом оценивает свою роль в современном открытии Кавказа. При этом он не считает себя первопроходцем — до него на Кавказе бывали Пушкин, Лермонтов, Врубель — скорее проводником, посредником. В одном из публичных выступлений в Тифлисе на тему «Читатель — писатель» Белый излагает свои взгляды на роль писателя в новом обществе и особенно подчеркивает творческое общение между писателем и читателем. Он явно старается говорить на новом советском языке, когда утверждает: «Писатель — это высококвалифицированный спец […] подлинный писатель — организатор тока высокого напряжения творческой совместной работы, вызывающей к умению обращаться с током»[401].

Тем самым он подспудно выступает против предъявленного РАППом требования всеобщей понятности литературы и потворства вкусам народных масс, за воспитание «читательского авангарда».

Однако, несмотря на некоторый педагогический уклон, «Ветер с Кавказа»— все что угодно, но не путеводитель для образованных туристов. И хотя путешествие изображается как частная поездка («Я путешествую инкогнито как Борис Бугаев»), автор очень быстро входит в роль Андрея Белого — не только из-за докладов, которые его просят читать в Тифлисе, но и вследствие встреч с художниками, людьми театра, занимающими в его тексте большое место. Кармен Сиппль верно заметила, что его исходная точка и пространство дискурса является его культурой, самозаверением и самоутверждением. Грузия видится не столько как чужое, сколько как расширенное свое. Это имеет и биографическое основание: его отец Николай Бугаев родился на Кавказе в Душети под Тифлисом. В одном из ранних травелогов «Путевые заметки» Белый сообщает, что после смерти отца часто видел повторяющийся сон, связанный с его происхождением. Поэтому путешествие по Кавказу он ощущает как «трансплантацию памяти в сон»[402].

Поводом к путешествию на юг послужило подорванное здоровье, однако он не находит здесь желаемого субтропического тепла: погода, по преимуществу дождливая и прохладная, не приносит оздоровительного эффекта. Зато она дает творческий эффект: Белый ведет подробный дневник и начинает делать зарисовки.

Клавдия Бугаева пишет в своих воспоминаниях, что во время путешествия ее муж в конце каждого дня тщательно заносил рисунки как в дневник, так и в записную книжку, предназначенную для дальнейшей литературной обработки.

Построение опубликованного текста обусловлено семью главами, связанными с маршрутом путешествия: Москва — Батуми — Тифлис — Военно-Грузинская дорога — Волга.

Первая запись последовала во время первой остановки 13 апреля в Цихисдзири, поселке на берегу Черного моря в 12 километрах от Батуми, где путешественники находились с 12 по 19 мая; последняя — 20 июля в Нижнем Новгороде на Волге. Между ними — посещения Тифлиса, Боржоми, Мцхета, Батуми. Я не хочу вдаваться в детальное описание путешествия: сошлюсь на подробное и глубокое исследование травелогов Белого, предпринятое Кармен Сиппль, и сосредоточусь далее на вопросе, как происходила встреча путешественника с Кавказом.

В основном Бугаевы жили в Цихисдзири в Аджарии, откуда

совершали вылазки в Батуми и Тифлис. Вместе с Мейерхольдом и его женой, актрисой Зинаидой Райх, они посещали туристские места: Ботанический сад (воспринятый Белым под знаком художника-символиста Михаила Врубеля), затем Гори, Мцхета, которой Михаил Лермонтов воздвиг поэтический памятник в «Мцыри». Эти поездки были связаны с огромными впечатлениями от природных ландшафтов. Но и здесь не обошлось без литературного фона: Афанасий Фет в Аджарии, Пушкин на Кавказе.

В современных грузинских поэтах Паоло Яшвили и Тициане Табидзе, выразивших Белому свое почтение, он видел «родных братьев» в деле культуры, их связывало общее эстетическое происхождение, французский *décadence, poètes maudits*[403].

Открытием для Белого стал Тифлис: город, который он считал восточным, оказался носителем западной культуры: «У Тифлиса — восточный вид; стать же его или ритм, подаваемый звуком, не образом, западный…»[404] Он приводит пример: из открытого окна в коротком, узком переулке, где белизна домов тонула в зелени природы, доносились звуки Бетховена.

Одновременно встреча с Кавказом стала для него и возвращением к мифическим корням символизма — к Колхиде и сказанию об аргонавтах. Кружок символистов «Аргонавты» постулировал себя в начале века как романтическое объединение молодых поэтов и естествоиспытателей: им надлежало отправляться на (метафорические) поиски «Золотого руна», быть приверженцами мифопоэтики («мифотворчества») в духе Ницше, за чем должна была последовать новая практика жизни, превращенная в ритуал по законам эстетики. Белый давно и не без иронии простился с мифопоэтическим этапом своего существования, но на Кавказе, в стране Колхиды, он снова столкнулся с ним. Эта встреча стала поводом для элегических реминисценций, как непосредственно в тексте, так и в письмах с Кавказа:

> …мы верили, что аргонавты причалят в страну «Золотого Руна»; двадцать лет плыли […]; но не приплыли […] я же — приплыл; мы — приплыли, мой спутник и я, в страну древнюю, в пламенную Колхиду; руна мы не ищем; «руно» — знак всего обновленного мира; но странно, в потопной стране я нашел свой ландшафт[405].

Сильнее, чем в самом травелоге, проводит он в письме к Иванову-Разумнику черту, отделяющую его от того этапа жизни,

но не дистанцируется от него:

> …ведь эти места — места древнего **«Золотого Руна».** Почему-то вспоминаю свое древнее стихотворение **«Аргонавты»,** где есть строки: «Встали груды утесов средь трепещущей солнечной ткани! Солнце село. Рыданий полон крик альбатросов». Да ведь это — моя цихис-дзирская панорама; солнечную трепещущую ткань я наблюдаю каждый вечер, […] и теперь мне понятно, что Колхида — пламенна; пламенна землей; и еще: «Золотое Руно» — цихис-дзирские утесы, проступающие из каскадов зелени и цветов; здесь все — миф и рай; но **«мифы»** — умерли; **«рай»** потерян; […] Я, старый аргонавт, здесь говорю **«да»** своему **«аргонавтизму»;** и мы, с К.Н., уже в мыслях отчаливаем на нашем Арго от страны Золотого Руна — к другому Руну; страна Золотого Руна — без Золотого Руна; надо было ее посетить, чтобы сказать это: сказать, что «древние мифы» умерли[406].

О социалистическом строительстве, создании новых улиц и электростанций Белый более узнает из газет, нежели из своих наблюдений: так, о вновь воздвигнутом памятнике Ленину может лишь сообщить, что он хорошо гармонирует с ландшафтом:

> Нет, статуя Ленина — это продолженье ландшафта; и ею показана: новая эра земли; и ландшафт, повелительно сбрасывающий все иные затеи культуры […] Ленина взял; это Ленин, врастающий в почву, без позы […] хозяйствует[407].

Место, прославленное Лермонтовым в поэме «Мцыри», кажется ему перекрестком культур: вначале языческий храм, затем русский православный монастырь, а третий культурный слой — из «железобетона»[408].

Однако в качестве нового он замечает прежде всего гармоничное сосуществование разных народов: «Радует — вот что: я месяц живу здесь: и не удалось подметить вражды национальной иль религиозной меж местными группами; турки, грузины, гурийцы и русские мирно настроены»[409].

Эстетическое вживание Грузии в русскую культуру, которое сопровождалось военным покорением Кавказа в течение всего XIX века, не ставится Белым под вопрос — напротив, он продолжает его, обозначая грани, отмеченные духом социалистической идеи:

> …грузинский народ мне остался прекрасным: живым, с громким будущим; соединяющим древнюю очень культуру (о, более древнюю, нежели наша); […] К русским грузины относятся очень любезно; чрез наше искусство, через Пушкина, Врубеля, Лермонтова мы уже — в побратимстве; кто любит их — Грузию любит; кто Грузию любит — того грузин чувствует; кроме того: грузин знает, что «ЗСФР» есть курорт «СССР»[410].

В Тифлисе он прежде всего видит место, где обитает Демон русского художника Михаила Врубеля, трагический совратитель, образ, инспирированный Лермонтовым: «…демон отсюда, глядя на вселенную, из черноты, тосковал…»[411]

Походя упоминает о защите от исламского соседа, которая вменялась Российской империей христианской Грузии. Как о боевых операциях против не покоряющихся завоеванию горных племен Белый упоминает о планомерной вырубке густых лесов Кавказа, начатой генералом А. Ермоловым и продолженной позднее русским наместником в Грузии князем М. Воронцовым, что и в самом деле предотвратило захват Тифлиса чеченцами[412].

Чуждые нам сегодня империалистические проявления с точки зрения только основанного Советского Союза более являлись выражением надежды на новое общество, базирующееся на общей культуре. Мне представляется, что по отношению к Белому несправедливо, когда его движущим мотивом объявляется чистый оппортунизм: ведь подобные приметы времени можно было толковать и в смысле всеобъединяющей, символистской культурной утопии.

Это новое сообщество советских народов, опирающееся на «труд» и «культуру», кажется ему залогом успеха нового строя. Однако конкретные картины будущего обычно отступают в тексте на задний план.

IV. «Армения»

Первое посещение Белым Армении было очень непродолжительным — скорее, здесь можно говорить о коротком визите, продолжавшемся всего лишь неделю. Он совершил его из Грузии, где снова провел со своей женой май и июнь 1928 года и сразу после возвращения откуда написал путевой отчет по заказу журнала «Красная новь».

В отличие от отмеченного импрессионизмом травелога о Грузии, в Армении Белый более строго следует предписаниям

жанра путевого очерка, который, как он утверждает сам, требует концентрированного, сжатого способа выражения. Очерк об Армении отличается четкой композицией, определенной программой, в которой органично соединяются три аспекта: «природа, построение новой Армении и тысячелетние руины»[413].

Кармен Сиппль с полным правом заключает, что Белый смотрел на Армению не из перспективы русской культурной традиции; в очерке об Армении содержится более резкая смена пережитого (в форме сценического изображения) на фактический материал о строительных объектах, техническом оснащении строительства гидроэлектростанции, об истории. Личность, индивидуальность путешественника отступает на задний план, согласно авторскому намерению не передавать впечатления, а представить предметный отчет о социалистическом преобразовании Армении. Это отвечало культурно-политическому заказу, однако Белый все-таки выполнил его на символистский манер.

Текст состоит из восьми глав, которые в основном отражают маршрут путешествия[414]. С географическими названиями связана расстановка акцентов: Эчмиадзин — старая столица, культура, Айгер-Лич (около 15 километров от Эривани) — новое время, гидроэлектростанция.

«Дизайн» путешествия похож на орнамент; сплетенная нить, которой, как на пестром восточном ковре, обозначены характерные и символичные места Армении. Путешественник, фигура второго плана, оставляет словесные образы как следы на ландшафте, по которому странствует, создает общий вид, мозаику: современная Армения словно демонстрируется осведомленному наблюдателю. И здесь автор придает большое значение красочности изображения. Кажется, он хочет, по крайней мере частично, последовать рекомендации своей коллеги — писательницы Мариэтты Шагинян, доставшей ему машину для поездки в Эчмиадзин и говорившей об Армении как о пестром выцветшем ковре; ее надо открывать постепенно, не одним *tour de force*, как он предполагал[415]. Но медлительность не для него. Он любит описывать местность во время движения, когда очень быстро меняются образы вчерашнего и сегодняшнего дня, сплавляясь в орнамент одной картины. Вид из машины по дороге в Эчмиадзин он изображает следующим образом:

> Едва сели, как выдернулась из-под шин Абовянова улица, улицей Ленина ставши и ряд европейских построек неся мимо нас. Вагаршак Сарапьян, наш шофер, свои зубы показывая, рвет ландшафты; и площадь

является; очень нелепый собор (цвета дичьего сыра) украсился очень большой пентаграммою (кажется, — клуб комсомольский); тут ярко взорали пестроты базара, тряпьем нападая; но — брошены за спину; […] режем свободный простор, […] мелкотравная степь серебреет оливами матовыми, стайка розовопалевых птичек с нее лоскутами оторванной почвы — летит: цвета степи.

И тут мимикрия!

Этот самый оттенок степного покрова встречается в Азербайджане; он цвета орнамента пестрых носков обитателей Азербайджана, как цвет бороды, в какой красятся старцы татарские…[416]

В отличие от грузинского травелога, где безотносительно к впечатлениям о природе описываются достопримечательности и встречи с художниками и интеллектуалами русского и грузинского происхождения, в очерке об Армении господствует насыщенная символика. Пребывание в Армении явно в большей степени, чем путешествие в Грузию, видится как встреча с чужим, «удаление от Европы как приближение к Азии»[417]. Однако речь идет не о реализованном в восточном дискурсе отделении от своего, от европейской цивилизации. Скорее напротив: наглядно показывается происхождение Армении из менявшихся древних культур, персидской, шумеро-аккадской, ассирийской, вавилонской; пребывание греческих воинов как пра-сцена культуры человечества, прообраз окаменевшей истории:

Впаяны древности в почву; и камни природные — передряхлели скульптуру; и статуи, треснувши, в землю уйдя, поднимают кусты; не поймешь, что ты видишь: природу ль культуру ль?[418]

Много места занимают воспоминания о разрушениях, которым подверглась Армения в роли «игрушки» двух великих держав, Персии и Турции: русский захват Эривани Паскевичем удостоен лишь короткого упоминания. Связь с Россией устанавливалась здесь не на почве культуры, но в контексте военного подчинения. Она ограничивается указанием на то, что о возведенную персами в XVII веке крепостную стену «лоб расшибали Гудович и князь Цицианов»; «…зато Паскевич стяжал себе лавры, взяв крепость и став „Эриванским“»[419].

Даже встреча с Мариэттой Шагинян (которая еще студенткой в Петербурге искала близости с символистами и которую Белый ввел в их круг, возглавляемый Дмитрием Мережковским и Зинаидой Гиппиус) не дает ему повода, как в случае с

грузинскими поэтами, вспомнить о вместе проведенном «Серебряном веке». Напротив: прежде пылкая почитательница декадентской поэтессы Зинаиды Гиппиус, Шагинян теперь определенно является представительницей армянской/восточной культуры. Не связи между Россией с Арменией образуют фокус восприятия — картины советизации Армении тоже не отмечены «штампом» русификации, — но самоосвобождение армянского народа. Это полностью отвечает тогдашней официальной политике относительно «коренных» народностей, которая, следуя требованию национальных элит, помогала сохранять культурную самобытность в недавно основанной советской «семье народов». Однако не *political correctness* склоняла Белого к сдержанности, а скорее *historical correctness,* так как отношение Армении к России было более сложным, спорным и имело более короткую общую историю, нежели в случае Грузии. Тем более выразительно преобладают здесь воспоминания о культурном прошлом Армении. Хотя оно не свободно от темных пятен вандализма, которые повсюду замечает путешественник: разрушение старых церквей и памятников, однако это впечатление быстро выравнивается благодаря видимым приметам будущего, нового созидания, предстающего в виде строящихся фабрик (хлопчатобумажная фабрика) и прежде всего — гидроэлектростанции, ее изобретательных строителей, инженеров и героев нового времени. Ученый библиотекарь Тер-Акопян в соборе и библиотеке Эчмиадзина, масштаб которого сравнивается с Оксфордом, во всяком случае относительно собрания рукописей; инженер Ширмазанян, строящий плотину в Айгер-Личе, капитан на озере Севан; сопровождающий Белого художник Сарьян — все они символизируют творческий потенциал Армении в прошлом и будущем, для них не имеют значения бытовые неудобства сегодняшнего дня — дорогой отель без воды и всякого комфорта. В конце текста история Армении слагается в формулу: «Строимся! Выстроили! Будем строить!»[420]

V. Кавказ — «школа для познания»

В травелогах Белого Кавказ постоянно становится символическим ландшафтом, природа приобретает культурный «код». Красота предполагает культуру. Эта мысль подчеркивается тем, что Белый решительно фокусирует свое внимание более на странах древней культуры Грузии и Армении, нежели на изображении Кавказа. Топос дикого, природного вообще не играет в его кавказских впечатлениях никакой роли, напротив,

привычная риторика касательно цивилизаторской миссии России им отвергается:

> Да, Грузия переполнялась культурой, когда мы, как звери, блуждали в лесах; они — старше; нам — надо учиться во многом у них[421].

Наглядное восприятие Кавказа в пространственном и во временном измерении служит Белому, как он констатировал в письме к Иванову-Разумнику, «школой для познания»[422]. В его кавказских образах еще раз находит развитие символистская программа синтеза искусств и их ассоциативной силы:

> Горы точно шатаются: красные, пестрые, бронзовые, рассыпаясь осколками чернозлатистых пирритов; песчаники, лессы, — исчезли; высоты — кривые: соборы, драконы и башни […] начинают кричать благим матом; […] классика линий, которою мы чаровались у Мцхета, — исчезла бесследно; не Пушкин в природе; господствуют: Лермонтов, Врубель; отсюда до самого Владикавказа пошел стиль готический; легкий зигзаг, стилизованный, переменился на кривозубчатую линию с нагроможденьем фигур, барельефов резьбы, мозаических ликов, цветных инкрустаций: в перпендикулярах стены[423].

Уже упоминавшийся Михаил Врубель господствует в восприятии Белым не только Тифлиса, но и всего Кавказа:

> …вся природа точнейше скопировала живописную технику Врубеля; или вернее всего: Врубель вынул отсюда разбитые радуги крыльев своих падших ангелов; […] Стало мне ясным, какая именно произошла встреча с Демоном Врубеля; «Демон» — утес: может, этот; его-то всю жизнь переписывал Врубель[424].

Вместе с тем Белый отклоняет упрек в декадентстве, брошенный из того же круга, к которому принадлежал и Врубель, в ответ на его утверждение, будто декаданс находится в самой природе и выражается ею сильнее, нежели это доступно художнику: «…ведь декадентом ругали; по-видимому, *декадентствует* местность»[425].

С точки зрения символического синтеза искусств недопустимо, чтобы в восприятии природы Кавказа отсутствовала

музыкальная составляющая. Пластическая декорация, совершенно в традиции Чюрлениса, незаметно переходит в звуковую:

> Где резец? Колориты; все — краскопись в светописях атмосферы […] монофонический голос, пропевший холмами, — иссяк; все наполнилось полифоническим гулом: хребты, как десятки органов, звучат удивительно: пересечением Баха и Скрябина…[426]

Обычно с этим связано стремление найти определение для ландшафта, который вырисовывается при «игре» культурного претекста со снимками, сделанными фотоаппаратом «кодак»: описание «патриарха Арарата» — один из характерных примеров; в нем излюбленное Белым очеловечивание (антропоморфизм) природы выступает особенно четко:

> То — Арарат.
>
> Смотришь, — кажется: вылезло что-то огромное, все переросшее — до ненормальности вдруг отчеканясь главою своей; […] а тело, в мутнящемся воздухе, странное и разлетанное […]; и растет впечатление, что голова, отделившись от тела, является белой планетой, которой судьба — обвалиться, иль в небо уйти навсегда, унося времена патриархов: не бред ли: в двадцатом столетии увидеть подножье ковчега, летавшего где-то здесь, в уровнях воздуха; и дико вспомнить легенду армян, будто рай насажден был здесь именно…[427]

Образ развивается в видение будущего:

> Будет то время, когда станет братским объятьем сплетение рук араратских, откуда — восход в поднебесные выси, куда ушел конус, коли он… не рухнет до этого; он — разрушается; землетрясение сороковых годов прошлого века свалило под глетчером бок великана на церковь Иакова и на поселок, — в места, куда Ной, опустившися, стал разводить виноградники послепотопные[428].

Настоящее и особенно будущее вплавляются в судьбоносный круговорот, в котором всегда кроется катастрофа — такой, слишком наивной вере в будущее символист Андрей Белый не смог подчиниться даже на пути к *социалистическому реализму*.

Криста Эберт (Франкфурт-на-Одере)

IV. Центральная перспектива: травелог ка «набросок» советского модерна

Наставник в пути: путевые записки Максима Горького «По Союзу Советов»

Летом 1928 года, через семь лет после того, как Максим Горький покинул Россию, он снова ступил на родную землю. «Буревестник революции» возвратился, чтобы познакомиться с Советским Союзом. Литературным плодом этого посещения стал появившийся годом позже цикл очерков «По Союзу Советов». Что подвигло Горького к такому путешествию — вопрос спорный. Наиболее убедительными и более важными, нежели постоянно упоминаемые в этой связи тоска по родине, финансовые и семейные проблемы[429], представляются политические мотивы: с одной стороны, обострение ситуации в фашистской Италии, где Горький находился с 1906 по 1914 год и затем в 1924 году снова осел после трехлетнего пребывания в Германии; с другой стороны — внутриполитическая ситуация в СССР: определившаяся победа Сталина в борьбе за власть после смерти Ленина и намерение Горького найти общий язык с политическим деятелем, которого он невысоко ценил как человека, но перед которым в известной мере преклонялся, — с генеральным секретарем партии.

И хотя взгляд Горького на Советский Союз из итальянского Сорренто был взглядом со стороны, он все-таки оставался взглядом патриота, человека, симпатизирующего революции: перспективой писателя, считающего прежние разногласия с большевиками уже закрытой главой своей политической биографии[430]. Постоянные распри между группами русских писателей и художников, как и внутриполитическая смута в целом, были ему ненавистны. Сталинскую претензию на политическое руководство он принял прежде всего потому, что оно обещало воссоединение всех социальных и культурных сил. Горький и прежде, с 1918 по 1921 год, с большим или меньшим успехом играл роль «третейского судьи» (great interceders)[431]. Вот и теперь, как он считает, пришло время послужить общему благу в качестве посредника. Так как плохая репутация молодого Советского государства за границей вызывала досаду, он хочет, с одной стороны, способствовать появлению позитивного образа СССР у международной общественности; но в первую очередь — стать посредником между враждующими направлениями и группами в советской культуре и культурной политике. Обе цели должны были быть достигнуты одним средством, а именно единым, мощным публицистическим выступлением, в котором

должна принять участие вся литературная и интеллектуальная общественность Советского Союза и тем самым развить новое ощущение — «мы».

Это намерение принимает конкретные очертания в начале 1930-х годов в таких монументальных проектах, как «История гражданской войны», «История фабрик и заводов», а также в журналах «Наши достижения», «СССР на стройке» и пр.[432]

В октябре 1927 года Горький писал руководителю государственного издательства Артему Халатову:

> Мне хочется написать книгу о новой России. Я уже накопил для нее много интереснейшего материала. Мне необходимо побывать — **невидимым** (выделено мной. — А.Г.) — на фабриках, в клубах, в деревнях, в пивных, на стройках, у комсомольцев, вузовцев, в школах на уроках, в колониях для социально опасных детей, у рабкоров и селькоров, посмотреть на женщин-делегаток, на мусульманок и т. д. и т. д.[433]

Едва ли что-нибудь лучше удовлетворяло потребности Сталина в узаконивании его всевластия, нежели планы путешествий знаменитого писателя: единственного человека, которого он — пока! — считал равным себе[434]. Генеральный секретарь партии разбирался наилучшим образом не только в интригах и закулисных играх, но и в политических инсценировках. Не в последнюю очередь это проявилось в его ловком дирижировании торжественными похоронами Ленина в январе 1924 года. Во всяком случае, предпочитаемое Горьким инкогнито никак не вписывалось в сталинскую концепцию. Горький должен был путешествовать, но не инкогнито, подобно Гаруну аль-Рашиду, а зримо для каждого, как *Praeceptor Rossiae:* воплощение того духовного принципа, репрезентировать который Сталин не доверял даже самому себе — по крайней мере, прежде. Оба, Горький и Сталин, неразлучные, как Кастор и Полидевк, должны были воплотить мирное, даже дружественное сосуществование власти и духа. Этому сценарию пришлось кстати то обстоятельство, что Горький в марте 1928 года достиг своего шестидесятилетия. Из грандиозного юбилейного торжества, которое Сталин устроил писателю (и ритуал которого в декабре следующего года в известной мере послужил прообразом торжеств в честь пятидесятилетия самого Сталина), вышло празднование нового рождения Максима Горького, «первого и величайшего писателя Советского Союза», как его официально стали называть даже в РАППе, прежде занимавшем по отношению к Горькому критическую позицию.

Таким образом, запланированное Горьким посещение Советского Союза инкогнито, для получения информации, превратилось в триумфальное путешествие; этот тип путешествия имел давнюю традицию[435] и не потерял актуальности и в наши дни — например, в форме государственного визита. Наглядное описание прибытия Горького в Москву дает Цецилия фон Штудниц:

> Горький плывет на волне энтузиазма. Тысячи людей, голова к голове, стоят на платформах станций, мимо которых проходит поезд. Люди ликуют, размахивают красными флагами, поют «Интернационал», аплодируют и высоко держат транспаранты с приветствиями, даже там, где поезд, не останавливаясь, проносится мимо. Горький, который после пересечения русской границы почти не отходит от окна, чтобы не разочаровывать массы людей, часами ждавших его, чтобы они хотя бы на секунду могли его увидеть, плачет от волнения. Оркестры играют, железнодорожники отдают салют, полицейские образуют оцепления и оттесняют людей от платформы, дабы кто-нибудь из восторженных почитателей не угодил под колеса поезда. Затем Москва: приветственная церемония длится несколько часов. Окруженный конной милицией, сопровождаемый фанфарами военных оркестров, восторженными криками многотысячной уличной толпы, Горький, в сопровождении своего сына Максима и личного секретаря Петра Крючкова, может продвигаться вперед лишь маленькими шагами. То и дело он должен пожимать руки, отдаваться объятиям и поцелуям. Там, где в давке становится невозможным коснуться рук, протянутых из дальних рядов, он останавливается, машет рукой, с ловкостью ловит брошенные ему букеты цветов и маленькие подарки, передает их Максу и Крючкову, которые сгибаются под их тяжестью, но, по крайней мере, цветы через несколько минут летят назад в восторженную толпу… Почетный эскорт из военных и партийных функционеров подталкивает Горького вперед. Но как только он продвигается на несколько метров, снова гремят аплодисменты, переходящие в восторженный рев. Горький опять должен останавливаться, приветствовать, отвечать на приветствия, благодарить. Это не просто торжественная встреча, это триумфальное шествие. Нация ликует, ее

идол вернулся на родину[436].

Спустя два месяца после того, как Горький выступал с речами в Москве, участвовал в торжественных заседаниях, приветствовал делегации, открывал детские сады, библиотеки и дома культуры, он отправляется в поездку по стране. Вначале его путь лежит в Азербайджан, Грузию, Армению, на Днепр и Волгу. Летом следующего года, после возвращения в Сорренто в связи с болезнью, начинается второе путешествие, теперь на Север России, специально организованное для него будущим шефом ГПУ Генрихом Ягодой и приведшее его в печально известный «исправительный лагерь» Соловки на Белом море. С 1929 года в созданном Горьким журнале «Наши достижения» один за другим стали появляться его отдельные очерки из цикла «По Союзу Советов».

Что в первую очередь бросается здесь в глаза относительно жанровых требований к травелогу, так это отсутствие путешественника как телесного субъекта. В «Итальянском путешествии» Гете и в «Письмах русского путешественника» Карамзина — двух классических образцах жанра — изображение телесного и духовного состояния путешественника, включая такие элементарные его потребности, как голод или жажда, служит свидетельством личных переживаний путешественника; одновременно оно выполняет функцию превращения «чужого» в чувственное (акустическое, оптическое, обоняемое, осязаемое) переживание читателя. Так, в «Итальянском путешествии» Гете читаем:

> Но прежде всего необходимо было позаботиться о еде. По дороге сюда мы приобрели курицу, наш веттурио пошел купить рис, соль и разные приправы, но он здесь раньше не бывал, и мы долго недоумевали, где же здесь положено стряпать: на постоялом дворе для этого никаких приспособлений не имелось. Наконец один пожилой человек согласился за умеренную плату предоставить нам свой очаг, дрова, кухонную и столовую посуду, а сам, покуда готовился обед, пошел показывать нам город…[437]

Ничего подобного мы не найдем в путевых очерках Горького. Еда, питье, сон, телесное и душевное состояния — все это остается за кадром. Горький путешествует не как частный человек, но, вопреки своему первоначальному намерению, с публичной миссией.

В качестве *dramatis figura* сталинской инсценировки фигура

Горького, наполовину высунувшаяся из окна поезда (и так запечатленная в фильмах и на фотографиях очевидцев[438]), была бы вполне достаточной: снятый с «лягушачьей перспективы» платформы, широко улыбающийся Горький в пальто, темной рубашке и галстуке, свободно скрещенными руками опирается на опущенное окно купе. Именно это и должен был видеть советский народ: величайшего из живущих русских писателей, который, путешествуя в особом поезде, приобщается к Советскому Союзу, «красной нови»[439], одновременно благословляя ее[440].

Личность автора в очерках Горького в конце концов не фигурирует более в качестве конкретного путешественника. Кажется, что она вовсе лишена тела, за исключением глаз, языка и духа. Обычная информация о путешествии — цель, план, подготовка, средства, сопровождение, стоимость, метеоусловия, время прибытия и отбытия и т. п. — по мере создания текста все более стремится к нулю. Вначале, по крайней мере, даются очертания конкретных условий путешествия:

> На промысла Азнефти я проехал рано утром, прямо с вокзала, вместе с товарищем Румянцевым, помощником заведующего промыслами (С. 117).

В дальнейшем подобные данные отсутствуют почти вовсе. Это относится и к средствам передвижения, которые со времен Карамзина и Радищева (тогда это были почтовые экипажи, а с середины XIX века их место заняла железная дорога) принадлежат к непременным реквизитам литературного путешествия. У Бориса Пастернака — если обозначить альтернативу во временном пространстве очерков Горького — железная дорога значит больше, чем средство передвижения, гораздо больше, чем просто мотивация для перемещения из пункта А в пункт Б; у Пастернака она — машина восприятия, средство для того, чтобы привести в движение пространство, разбавлять его и сгущать, деформировать и отчуждать; техника, соответствующая четвертому измерению футуристического образа. У Горького, напротив, поезд едва ли значит больше, чем просто слово, возникающее спорадически и вяло, только для обозначения дискурса путешествия.

Причиной такой сдержанности могут быть предварительные условия, на которых Горький отправился путешествовать. Можно предположить, что писателю, привыкшему держаться в обществе скромно и просто, было неловко за расточительство Кремля, тратившего на него большие средства. Тем более что для подобной неловкости существовал особый повод: *via triumphalis,* по которой теперь двигается писатель, символически (а отчасти

даже топографически) идентична дорогам его юношеских странствий в качестве «босяка», принадлежащим к вошедшим в школьные учебники главным мифам советской литературы[441]. Возможность проехать по этим маршрутам, читать их по «двойному следу» — а именно как семантическое противостояние *прежде* и *теперь*, монархического и социалистического миров, романтически-стихийного босячества и большевистски дисциплинированного движения по железной дороге (ключевой символ первой пятилетки) — все это сыграло свою роль в решении Горького в первую очередь посетить южные регионы[442]. В автобиографических ссылках на 1890-е годы типа: «В Баку я был дважды: в 1892 и в 1897» (С. 113), «В 91 году я видел, как на одной из улиц Курска солидный господин в поддевке из чесучи и в белой фуражке хлестал по щекам толстую даму в зеленом платье» (С. 150) или «Тогда я ночевал тут на берегу Днепра против острова Хортица, на теплых камнях» (С. 185) — время затемняет значение пространства. Действительность Советского Союза 1928–1929 годов укладывается здесь в смысловую схему «прежде» vs. «теперь», которая в советской идеологии в качестве модели генерирования исторического значения была не менее продуктивна, чем культурная оппозиция «стихийно» vs. «сознательно»[443]. Так, в начале цикла нефтедобыча в Баку, как ее автор воспринимает в 1928 году, предваряется картинами ада — того дореволюционного нефтяного промысла, которые Горький на этом же месте наблюдал в 1897-м:

> Весь день, с утра до ночи, я ходил по промыслу в состоянии умопомрачения. Было неестественно душно, одолевал кашель, я чувствовал себя отравленным. Плутая в лесу вышек, облитых нефтью, видел между ними масляные пруды зеленовато-черной жидкости, пруды казались бездонными […] Рабочие вызывали впечатление полупьяных; раздраженно, бесцельно кричали друг на друга, и мне казалось, что движения их неверны […] Не видно было, что делает воющий клубок людей, мне казалось, что большинство их ничего не делает, подпрыгивая, толкая друг друга […] Казалось, что все эти люди испуганы возможностью катастрофы и бьются над тем, чтоб предупредить ее. А издали картина промысла и работы на нем создавала странное впечатление: на деревянный город нападали враги, племя черных людей, и разрушают, грабят его. Я ушел в поле очумевшим, испытывая анархическое желание поджечь эти деревянные пирамиды, пропитанные

черным жиром земли, поджечь, чтоб сгорели не только пруды темнооливковой масляной грязи в карьерах, но воспламенился весь жир в недрах земли и взорвал, уничтожил Сураханы, Балаханы, Романы, всю эту грязную сковороду, на которой кипели, поджаривались тысячи измученных рабочих людей.

Утром, стоя на корме шкуны, я с таким же чувством ненависти смотрел на город, гораздо более похожий на развалины города, на снимки разрушенной, мертвой Помпеи… (С. 115–117).

Темным образам воспоминаний, намекающим в итоге на знаменитую картину Карла Брюллова «Последний день Помпеи» 1833 года и к тому же придающим бакинским впечатлениям Горького значение конца эпохи, противопоставлены картины сегодняшнего, социалистического Баку: чистая буровая установка, целеустремленные, вдумчивые рабочие, существенно механизированная работа, выполняемая «богомолками», опрятные квартиры рабочих и тому подобное.

Общий вывод гласит:

И нигде нет этой нервной, бешеной суеты, которую я ожидал увидеть, нет пропитанных нефтью людей, замученных и крикливых, нет скоплений железного лома. Создается впечатление строительства монументального, спокойной и уверенной работы надолго… (С.120).

Все очерки цикла выстроены в основном по следующей схеме:

1. Прибытие в пункт Х, который обычно представляет собой особенно типичный объект первой пятилетки: добыча нефти в Баку, получение электроэнергии в Запорожье (Днепрострой), коллективизация в сельском хозяйстве в уже описанной Гладковым коммуне «Авангард», новые методы воспитания Макаренко в колонии для малолетних преступников под Полтавой и, наконец — как высшее достижение нового исполнения наказаний в Советском Союзе, — «перековка» заключенных в «новых людей» в трудовых лагерях, подобных Соловкам.

2. Следуют развернутые и частично вымышленные «воспоминания» автора о том же самом месте или же социальном явлении (исполнение наказаний, воспитание, индустрия и т. п.) в дореволюционное время.

3. К ним примыкают в избранной последовательности следующие мотивы: а) беседа автора с одним из представителей

того или иного предприятия, которая подводит своего рода итог всем достижениям; б) впечатления автора, которые подчеркивают все достойное подражания, прекрасное, абсолютно новое в том или ином месте[444]; в) сцена, в которой участвуют «местные», чтобы подтвердить как отчет своего представителя о достижениях, так и общее позитивное впечатление автора.

4. Очерк завершается окончательным выводом автора, который еще раз подытоживает и превозносит все увиденное и пережитое с точки зрения перспективы мировой истории:

> Уехал я из Баку […] под впечатлением спокойной и успешной работы рабочих против стихийной силы, уехал с отрадным сознанием, что я видел настоящий город рабочих, где они — хозяева, как это и должно быть во всех городах, на всей земле Союза Советов, во всем мире (С. 129).

В основе подобных выводов лежит авторское намерение, которое артикулируется во внутреннем пространстве текста пусть не столь патетически, зато наиболее часто: намерение путешественника восхвалять все, что он видит: фабрики, квартиры рабочих, детские сады, колхозы, столовые, пионерские вечера или изображенный в следующей цитате «разнообразный вечер»:

> Концерт был весьма интересен и разнообразен. Небольшой, но хорошо сыгравшийся «симфонический ансамбль» исполнил увертюру из «Севильского цирюльника», скрипач играл «Мазурку» Венявского, «Весенние воды» Рахманинова; неплохо был спет «Пролог» из «Паяцев» […] Некто отлично декламировал «Гармонь» Жарова под аккомпанемент гармоники и рояля. Совершенно изумительно работала труппа акробатов […] — делая такие «трюки», каких не увидишь и в хорошем цирке. Во время антрактов в «фойе» превосходно играл Россини, Верди и увертюру Бетховена к «Эгмонту» богатый духовой оркестр; дирижирует им человек бесспорно талантливый (С. 225–226).

Бросается в глаза, что здесь, ближе к концу цикла, похвала кажется равнодушной и бесстрастной. Возможно, на полпути автору не хватило энергии на выполнение предписанного программой указания, лежавшего в основе данного текста[445]. Но не исключено, что сглаживание нарративного профиля имеет совсем другую причину: веселая картина изображает

«разнообразный вечер» в Соловках, в той исправительной колонии, об особенно жестоких условиях жизни и труда в которой мы теперь значительно лучше информированы благодаря «Архипелагу ГУЛАГ» Александра Солженицына[446] или фильму Марины Голдовской «Власть Соловецкая»[447].

Конечно, от Горького не укрылось, что ему, по словам Аркадия Ваксберга, «пудрили мозги»[448], что, говоря иначе, «Союз Советов», по которому он путешествовал, был пропагандистской «потемкинской деревней». Но его очеркам не позволялось быть чем-то большим, нежели пропаганда. И прежде всего поэтому горьковское желание хвалить остается непоколебимым. Сам он обосновывает его своей ролью «свидетеля борьбы старого с новым»:

> Я — даю показания на суде истории перед лицом трудовой молодежи, которая мало знает о проклятом прошлом и поэтому нередко слишком плохо ценит настоящее, да и недостаточно знакома с ним (С. 190).

Но о каком настоящем мог знать Горький, по истечении многих лет в первый раз увидевший Советский Союз своими глазами, а до этого черпавший свои знания о современной ситуации в стране только из литературы, прессы и личной переписки? И какие «показания на суде истории» мог дать человек, чье восприятие подчинено столь сомнительному пониманию правды[449], что в нем исправительные лагеря предстают как идиллия и место рождения «нового человека»?

«Беглые взгляды бегущего от реальности и жаждущего гармонии путешественника» — так могло бы звучать резюме этой статьи с учетом названия настоящего сборника. Эмпирия могла интересовать Горького как человека; но для автора путевого отчета она была не более чем кладезем лозунгов[450]. Горький путешествовал по Советскому Союзу, чтобы укреплять его национальное самосознание, восхвалять его и — вопреки распределению ролей Сталиным и Ягодой — по-настоящему им восхищаться. Он видел в этом противовес контрпродуктивной, по его мнению, пятилетней кампании «Критика и самокритика». Однако его панегирик «Союзу Советов» в структурном смысле совпадает именно с этой кампанией, так как публичные восхваления образовывали лишь оборотную сторону разоблачений, которые начались и уже существовали во время первой пятилетки. Одна кампания общественного признания при сталинизме вела к привилегиям для ударников и подхалимов, из которых рекрутировалась новая советская элита. Другая была посвящена клевете, доносительству и разоблачениям, короче,

растущей «трибунализации» общественной жизни, в итоге вылившейся в большие показательные процессы 1936–1938 годов[451].

Своей низкой оценкой эмпирии и стремлением к «позитивному», которое выстраивало *sacrificium intellectus* литературной интеллигенции в эпоху сталинизма, Горький существенно способствовал той «дереализации» реальности, которая характеризует сталинизм как систему двойной бухгалтерии. Под этим следует понимать отделение образов из непосредственного личного опыта индивида от тех, что государство в двойном смысле слова «пред/писывает» и закрепляет как «общественный опыт». Зажатое между мрачным прошлым, которое Горький представлял как «свидетель», и светлым будущим, в котором советский человек должен соответствовать своей Прометеевой задаче, путешествие «буревестника революции» редуцировалось до простых промежуточных остановок, беглых встреч с представителями местной партийной элиты, красных флагов, транспарантов и духовой музыки: остановки, которые быстро заканчивались и сразу забывались. *Здесь* и *сейчас* Советского Союза, преследовавшиеся Горьким, сжались таким образом до меняющихся остановок на пути. Путь же этот путешественник измерял только относительно своей идеальной точки схода — а она, как это обычно бывало у Горького, означала не меньше, чем начало нового века.

Андреас Гуски (Базель)

Русские травелоги середины 1930-х годов

Путешествие — это практика культурного освоения пространства. Все культуры обладают особенными (в большей или меньшей степени ритуализированными) практиками передвижения в пространстве, но не в каждой есть практика передвижения, сопоставимая с *нашим* пониманием «путешествия». На фоне «беглых взглядов», бросаемых путешественниками европейского модерна на окружающую их незнакомую местность, на чужбину, увиденную проездом или во время короткой остановки, «взгляды» советских путешественников 1930-х годов обнаруживают такое отличие, что с современной точки зрения не всякий решится говорить здесь о травелогах. В дальнейшем речь пойдет о выявлении этого отличия, а также о специфике советских травелогов середины 1930-х годов. При этом будет показано, что в этих текстах в определенной степени проявляется антимодернистская и одновременно имперская полемика нового типа с европейской (национально-государственной) традицией травелогов.

I. Середина 1930-х годов: травелоги на повороте от фактографии к социализму

Середина 1930-х годов представляет собой интересный предмет исследования: в литературе сохраняется возникший в конце 1920-х годов бум путевых очерков, берущий начало в концепте так называемой «литературы факта», но вместе с тем в текстах художественной литературы выделяется тенденция к дефактизации, обусловленная доктриной соцреализма. Как и прежде, литературные журналы еще полны текстов, входящих в рубрику *очерков* и, судя по названиям, печатающихся в качестве *травелогов*. Особенно часты названия, обозначающие в качестве предмета изображения регион или же специфически «путешествующее» его обозначение. С 1931 года широко развернулись дебаты, касающиеся жанра очерка, развившиеся от стремления возвысить фактографический очерк до уровня доминирующего, охватывающего все формы художественной литературы (пост)литературного жанра — к литературности и вымышленности содержания, к новому выделению субъективно-креативных моментов «открытия» действительности, выразительных красок и типизации[452]. На этом фоне вырабатывалась, однако (как в названиях, так и в самих текстах),

радикально новая позиция по отношению к путешествию и путешественнику, а также к цели путешествия и чужим краям. Когда в 1936 году, в конце дебатов, потребовалась замена очерка новым «художественным» вариантом жанра, соответствующим по своим масштабам литературе соцреализма, «названия травелогов» часто давались вымышленным произведениям, которые имели для жанра парадигматическое значение (например: Павел Павленко «На востоке» (1936)[453], он же «Пустыня» (1935)[454], Леонид Леонов «Дорога на Океан» (1935)[455] и т. д.). Наконец, это было время, когда начала формироваться новая по отношению к 1920-м годам концептуализация пространства, включавшая его идеологизацию и отказ от географического измерения. Именно в это время бросается в глаза, что «травелоги» по преимуществу сосредоточиваются на совершенно определенных регионах, чье географическое значение подменяется или же подавляется их символической ценностью.

В дальнейшем будут рассматриваться как фактографические тексты (очерки), так и вымышленные, относящиеся к 1934–1936 годам; и отдельно изданные книги, и публикации в некоторых значительных, так называемых «толстых», журналах («Новый мир», «Знамя» и «Красная новь»).

II. Критика путевого очерка

В своем докладе «Проблема художественного очерка», заключающем рассмотренные выше дебаты, В. Канторович[456] критически характеризует очерк как жанр первой пятилетки: «В годы первой пятилетки очерк выполнял функцию некоего „литглаза“. Он как бы вооружал читателя телевизорным аппаратом…»[457]

Как с точки зрения соответствия эпохе, так и в грамматическом отношении этот жанр должен соответствовать требованиям современности. Это усиливается и посредством эпитетов, указывающих на предварительность и недостаточность его «достижений»: «Очерк сыграл не малую роль в *черновом* познании страны…» (выделено мной. — *С.Ф.*). Сегодня, в 1936 году, напротив, очерк должен соответствовать другой, более высокой задаче:

> Писатель-очеркист участвует в создании обобщающего образа человека нашей эпохи. […] роль писателя-очеркиста […] заключается не в простом

> фотографировании действительности, а непременно предполагает отбор типичных черт человека, которому принадлежит будущее в коммунистическом обществе[458].

Доминантой жанра первой пятилетки был «описательный очерк», к которому относится и путевой. В то же время он характеризуется как один из самых «устойчивых жанров художественной литературы». Для обновления этого жанра требуется «обобщение», философская и политическая «идея», художественное и композиционное единство. Соответственно образцами для будущих путевых очерков должны служить не очерки 1920-х годов, а, с одной стороны, так называемые классические произведения русской литературы путешествий («Путешествие в Арзрум» (1830) А. Пушкина и «некоторые корреспонденции» А. Герцена[459]), с другой стороны — современные очерки, отличающиеся «художественно-композиционным единством», «сюжетом», новеллистичностью отдельных глав и «центральной идеей», то есть тексты, в которых присутствует литературность и художественность (как, например, в «Карабугазе» (1932) К. Паустовского). Очерк должен иметь художественную ценность и поэтому не может быть созданием «простого свидетеля», но непременно — «наблюдательного художника». Канторович на свой лад констатирует жанрообразующую примету очерка в его «документальности»: только присутствие авторского «личного тона» может превратить очерки в художественно полноценные произведения, сохранив при этом их документальный характер. Именно через субъективность, которая полемически противопоставлялась «объективной манере повествования» прежних очерков, должна быть достигнута документальность. При этом сразу становится ясно, что речь идет об эффекте аутентичности в смысле реализма, так как, согласно аргументации Канторовича, она ничего общего не имеет с аутентичностью автобиографической и вовсе не касается последней:

> Документальная, реалистическая основа очерка, классовая пролетарская направленность, идейное, образное единство произведения, строгая композиция, не исключая фабульного построения, эмоциональная напряженность повествования, ясный чеканный язык, — таковы основные требования, предъявляемые к современному художественному очерку[460].

При соединении понятий «документального» и

«реалистического» очерк в качестве фактографического жанра получает интерпретацию, противоположную пониманию «литературы факта» конца 1920-х годов. Так возникает некий жанр, который не особенно отличается от романа (как в случае с Паустовским), — и именно тогда удостаивается похвалы, когда подражает роману, ибо он также лишается конститутивного зерна.

Такая критика имела практическое влияние на собрания очерков и травелогов.

В так называемых «описательных путевых очерках», созданных компетентным свидетелем, но не профессиональным писателем, при помощи цитат из литературных жанровых текстов вводилось такое сверхсмысловое толкование, которое, согласно требованию критики, уравновешивало фактографическую доминанту и наличие деталей. Например, таков очерк пилота Бориса Лаврова о его неудачном полете в Арктику на самолете «У-2». К этому вполне соответствующему фактам очерку, которому — соответственно фактам — не хватает не *suspense,* а истинного литературного искусства, для лучшего понимания прилагаются стихи начальника бухты Челюскина Рузова, также написанные непрофессионалом. Эти цитаты являются в свою очередь носителями военно-боевого дискурса:

> В Арктике дальней, / За кругом полярным, / Где льдами покрыт океан, / Мы в жизни проводим упорно, ударно / Великий арктический план. / […] / Арктика — крепость. / Мы ею владеем. / Каждая станция — форт боевой. / В бой за победу, полярник, смелее, / Победу решит наш удар лобовой […][461].

Наиболее значительные травелоги этих лет эксплицируют литературные тексты в форме поэмы или романа, но тексты эти все же представляют собой жанровый гибрид, соединяя стратегию вымысла и героизации с методами изображения документальной литературы факта. Хорошими примерами являются очерк Павленко «На востоке» и «Челюскиниана» Сельвинского[462]. Оба автора применяют типичные приемы задокументированности литературы факта: обращение к конкретным историческим событиям, проектам и экспедициям; точные, исторически выверенные датировки изображаемого; многочисленные, более или менее достоверные цитаты из современных источников приписываются вымышленному протагонисту.

Авторский комментарий к «Челюскиниане» во введении «От автора» явно находится в русле критики очерка Канторовичем:

> Революционный характер [советского] общества подсказывает жанр: эпос. Эпос в свою очередь диктует тему: героическое событие, отразившее в себе основные черты людей социалистической эпохи. […] Таким образом, поэма моя не о корабле, а о стране […] Это обстоятельство освобождает меня от слишком покорного следования датам и фактам. Поэтому наряду с именами Шмидта или Воронина […] люди, которых нет… но которые не выдуманы, а созданы современником, с интересом историка изучавшим своих друзей[463].

III. Травелоги в европейском модерне

Авангардистские фактографические травелоги, демонстрируя радикальный разрыв со старой традицией европейской литературы путешествий, при помощи приема документального монтажа постепенно подтачивали как субъективистскую позицию рефлектирующего во время путешествия индивидуума, так и модель пространства, постепенно дифференцирующего «свое» и «чужое». В то же время направленная против них критика обозначила новое обращение к этой традиции, что проявляется при их ближайшем рассмотрении, причем весьма полемически.

Т. Роболи (1930) и Э. Вахтель (1992) наблюдали два типа травелогов европейского модерна, различавшиеся по цели изображения: ориентированные на фактографию и те, в центре которых находилось путешествующее Я, его рефлексия и трансформация посредством путешествия. С точки зрения жанра общее отнесение этих двух типов к а) не-литературным и б) литературным травелогам невозможно.

Для обоих авторов русская литература вступает в эту традицию с «Письмами русского путешественника» Н. Карамзина (1791–1792). Ср. у Т. Роболи:

> К моменту появления в России «ПРП» […] в этом жанре дифференцировались два основных типа: один собственно — стерновский, где настоящего описания путешествия, в сущности, нет; и другой — типа Дюпати, представляющий гибридную форму, где этнографический, исторический и географический материал перемешан со сценками, рассуждениями, лирическими отступлениями и проч. Оба типа строятся как бы на двух параллелях: 1. реальное путешествие […] 2. путешествие воображения (воспоминания,

рассуждения и т. д.)[464].

Роболи относит Карамзина, который остается исключительным явлением в истории русских травелогов, к направлению Дюпати. Вахтель, напротив, подчеркивает, что яркой приметой особенно удачных травелогов модерна является противоречивое смешение двух типов, выделенных им безотносительно к Роболи, но в очень сходном ключе. В качестве парадигматических примеров он приводит «Путешествие в Арзрум» Пушкина и «Путешествие в Армению» Мандельштама (1930):

> […] works based on the experience of travel have generally fallen into two categories: those that use the travel situation to impart factual information, and those that use it as an excuse to speak of anything but the specifics of the journey. These two possibilities correspond to the agendas of what could be called the non-literary and the literary travelogue respectively: in the context of modern European literature these two genres exist simultaneously and are fundamentally in conflict[465].

Если принять во внимание эту дифференциацию между двумя перемежающимися или же конкурирующими тенденциями, то возникает вопрос об их соотношении в советских травелогах середины 1930-х годов. Анализируя два круга проблем, можно ответить на вопросы: 1) как концептуализировались путешествие и путешественник по сравнению с традицией европейского модерна; и 2) как изображалось в травелогах пространство путешествий в качестве подлинного их объекта.

IV. Модернистский vs. сталинский путешественник середины 1930-х годов

> Any journey can be conceived in terms of the categories of escape and discovery. The traveler excapes his quotidian surroundings and leaves the frustration of everyday life behind. New and constantly changing horizons — [«беглые взгляды» — С. Ф] — unfold, and the unexpected becomes a daily occurrence: the traveller can even assume a whole new personality. The journey is inevitably experienced in a context of contrast; the new world is always compared to the world left behind[466], —

пишет Э. Вахтель. Он касается сразу многих аспектов понимания путешествия в европейском модерне: индивидуальной свободы, бегства от повседневности, любопытства и интереса к чужому, беглости впечатлений, встречи с чужим, неожиданным, отчуждением от своего, трансформации личности и идентификации путешественника, познания контрастов и их сглаживания сравнением.

Для модернистского европейского понимания путешествия (как и для литературного жанра путевого очерка, сложившегося в XVIII веке) была существенна определенная концепция индивидуума и вместе с тем такие связанные с ним ценности, как формирование личности, свобода, рефлексивная креативность, познание мира и создание своего благодаря отражению в чужом, культурная самоинтеграция индивидуального Я посредством образовательного путешествия в европейское пространство культуры и памяти. Литературный жанр путевого очерка по-разному служил наглядной иллюстрацией этих ценностей. С одной стороны — в связи с современным концептом индивидуума, строения субъекта, с другой — в связи с пониманием и признанием культурной ценности чужого.

С этим, сложившимся еще в XVIII веке, пониманием путешествия его советское понимание середины 1930-х годов связывает, по сути, лишь центральный пункт: точка зрения, согласно которой путешествие служит далеко идущей трансформации путешественника или же протагониста (например, во время путешествия он должен стать полноценным представителем своей культуры). Ведь и цитированная выше критика описательных очерков требует превратить именно этот аспект в главный предмет изображения. Однако в советском случае путешественник понимается не как самоценный индивидуум, а под трансформацией подразумевается конструирование отнюдь не индивидуального субъекта, а советского героя — он становится личностью через отказ от индивидуальности[467] и достижение коллективной идентичности. Так, например, в «Челюскиниане» Сельвинского командир Шмидт только потому герой, что слит с народом.

Если путешествие традиционно предполагает свободное решение индивидуума и связано с временным уходом из повседневности, то это в принципе не относится к советскому путешествию середины 1930-х годов. Здесь речь идет, с одной стороны, практически о командировках, путешествиях по заданию какой-либо инстанции и, наконец, государства (соответственно Сталина); с другой стороны, эти задания подразумевают существенный этап в карьере командируемого. В Советском Союзе

середины 1930-х годов «путешествиями» считались все виды командировок в любое место — будь то социалистическая стройка, охрана границы, инспекция в составе писательской бригады или же карательная ссылка в трудовой лагерь великой стройки.

Начало 1930-х годов, когда многие еще путешествовали от стройки к стройке из энтузиазма, воодушевления, декадентского удовольствия от цыганского бродяжничества и из чистого любопытства, уже в 1934 году казалось странным и оценивалось негативно[468]:

> Железные дороги не успевают перевозить всех людей, кочующих теперь [1931] по стране. Тот, кто едет без надобности, ждет по несколько суток. […] Это производственная богема первой пятилетки, странные люди, развозящие со стройки на стройку хвастливые анекдоты […] Необычная смесь рвачей и энтузиастов[469].
>
> — А нам куда деваться, — ворчит лохматый парень […] Он «хочет посмотреть мир», расспрашивает о китайцах и о том, большое ли расстояние от Чукотки до Америки. […] Если вы вызовете его доверие, он скажет хмуро: «Папашу кулачат… […]»[470].

По «боевому приказу» второй пятилетки[471] «путешествуют» только с точно определенным заданием. Главным признаком нового странствия становится отсутствие отличия между путешествием и повседневностью. Если прежде путешествие рассматривалось как исключительная ситуация, то теперь и нормальная жизнь воспринимается как путешествие — исключительная ситуация на долгое время. По поводу фильмов 1930-х годов Евгений Добренко пишет о типичной бездомности и безбытности: вне зависимости от того, где люди находятся, они спят не раздеваясь, во временных бараках, всегда наготове отразить потенциального врага; они мерзнут и почти голодают[472].

Главной мотивацией всех европейских путешествий начиная с Нового времени был интерес к чужим краям. Чужое выступало в культуре любознательных людей как подлежащее «исследованию», в качестве самой высокой ценности. Но это касалось только культуры знатоков и теряло значение там, где речь более не могла идти о новых познаниях, но только о перетолковании и переработке уже известного. Чужое теряет свою привлекательность как «другое», экзотическое, наблюдаемое путешественником со стороны и получает новую

притягательность как подлежащее принуждению и переработке[473].

Относительно типичных для путешественника «беглых взглядов» советские путешествия сталинского времени также внесли свои коррективы. В современных травелогах «беглые взгляды» воспринимаются как существенный признак путешественников, причем дважды мотивированный: путешественники остаются чуждыми странам, по которым они проезжают, не могут преодолеть обусловленную культурой дистанцию, но вместе с тем, как «находящиеся в движении», они могут скоро уехать, не вступая в интенсивные и глубокие отношения. С парадигматической точки зрения при таком понимании путешествия текст Мандельштама из его «Путешествия по Армении» 1933 года кажется провокацией[474]: «Но глаз мой / падкий до всего странного, мимолетного и скоротечного / улавливал в путешествии лишь светоносную дрожь / случайностей /, растительный орнамент / действительности /…»[475].

Ведь такую позицию нельзя расценивать иначе, нежели противостояние предписываемому в то время советско-сталинскому пониманию путешествия. Советские путешественники приезжают, чтобы оставаться, они не бросают взгляды, а берутся задело, уничтожают, изгоняют чужое или тут же превращают его в свое, то есть опять-таки уничтожают, преображая его. Большинство травелогов того времени хотя и не представляют собой путешествия «one way» и «without return», но все же утрачивают свою изначальную цель, основательно трансформируясь в советское привычное состояние.

Когда Мандельштам пишет в своем тексте об Армении: «Нет ничего более поучительного и радостного, чем погружение себя в общество людей совершенно иной расы, которую уважаешь, которой сочувствуешь, которой вчуже гордишься»[476], — то он представляет чужое как культурную ценность, как восторг и стремление путешественника к отчуждению от культуры собственной. Советско-сталинское путешествие середины 1930-х годов затронуло и этот аспект: отдаленная цель путешествия не является в нем принципиально чуждым пунктом, но получает значение символического центра, так как для путешественника исключена возможность отчуждения от своего происхождения. Он все более становится непрерывно связанным с ним и, благодаря такому странствию, в символической сфере совсем близко подходит к центру собственного пространства. В целом изображения путешествий или же экспедиций очень часто подчеркивают непрерывную связь протагониста с Москвой, при

этом важное место занимают современные средства коммуникации: радиовещание является инструментом, с помощью которого практически полностью преодолевается отдаленность в пространстве. Зачастую преимущество медиальной связи над действительной пространственной близостью инсценируется нарративно (ср., например, «На востоке»)[477]. Между тем и железная дорога в эти годы интерпретируется не как средство сообщения, открывающее пространство, но как нечто, что его сгущает, закрепляет, «заземляет», делает из открытого внешнего пространства закрытое внутреннее, преодолевая локальные различия[478] (ср., например, у М. Шагинян в «Тайне трех букв», 1933–1934)[479].

Символическое понимание путешествия как приближения к центру очевидно и в том, что «покорители Арктики» были первыми, кого Сталин лично наградил орденом «Герой Советского Союза», что позволяет символически связать воедино Кремль и Полюс.

Соответственно в советских путешествиях середины 1930-х годов, в противоположность модернистскому пониманию, происходит не отчуждение героев от исходного пункта, а, напротив, приближение к нему. Такой подход противоречит также и мифопоэтическому пониманию путешествия, конститутивным элементом которого является ритуал перехода. Но если путешествие более не связывается с отчуждением, то есть с символической смертью и «новым рождением», то оно и в мифопоэтическом смысле может быть лишь псевдопутешествием.

Вместе с тем во время таких путешествий происходит «превращение в героев»: только через контакт с этими пространствами люди становятся героями, объявляются таковыми, не пройдя предшествующего инициации отчуждения, — просто за испытания и вследствие их. Джон Мак Кеннон[480] считает, что Советы превратили Арктику в мифическое место, своего рода волшебный лес, место волшебных сказок, где герой неожиданно наделяется удивительной силой, совершает всевозможные деяния, где он способен изменить себя и судьбу других людей.

То, что здесь действительно не может идти речи о «переходе» в смысле истинного ритуала посвящения, демонстрирует поэма Сельвинского, в которой с самого начала это утверждается в повторяющемся рефрене: «Люди идут как герои»[481].

Такое толкование путешествия и «путешествующего героя» проясняется в контексте нового военно-стратегического понимания литературы и путешествия. Раньше, до и после революции, путешествие представлялось как противоположность

военному походу. Это тривиально, однако дискуссия о такой противоположности даже не начиналась, Последняя обычно предполагалась сама собой разумеющейся. Конечно, это не означает, что путешествия и военные акции всегда отличались друг от друга. В средневековых крестовых походах, которые всегда расценивались как паломничества, и в раннее Новое время, в связи с открытиями и трансконтинентальной колонизацией, дело определенно обстояло иначе. Да и затем (я вспоминаю самые значительные русские травелоги о Кавказе) путешествия находились непосредственно в контексте военных акций, которые и в повествовании играли значительную роль (ср., например, «Путешествие в Арзрум» Пушкина или «Странник» (1831–1832) Вельтмана). Однако начиная с XVIII века основополагающее значение для жанра имел специфический, чуждый изображаемому миру и соответственно отчужденный от него пункт наблюдения. Травелоги конструировали свой основной предмет — чужое — как объект удивления или восхищения (не важно, было ли это связано с эстетическим восторгом или же с культурной девальвацией в форме ориентализации); военные походы, напротив, всегда служили его уничтожению. В советской литературе путешествий снималось противоречие, свойственное травелогам модерна: каждое путешествие было своего рода походом.

Это связано с тем, что советская литература путешествий середины 1930-х годов, то есть периода второй пятилетки, являлась составной частью возникшей в 1930 году и затем все более внедрявшейся доктрины «оборонной литературы». Уже в 1930 году главный идеолог только что основанного «Литературного объединения Красной армии и Флота» (ЛОКАФ) требовал «военизации литературы»; «художественное слово» должно было быть мобилизовано для задач обороны страны, действовать как ее «активный участник» (Свирин, «Война и литература», 1930, а также «Мобилизация литературы», 1933)[482]. Печатный орган этого литературного объединения в 1933 году получает название «Знамя», под которым и становится одним из ведущих литературных журналов. Здесь появляются многие важнейшие травелоги этих лет, если их можно так назвать. Ведь эти тексты проникнуты милитаристским дискурсом, интерпретирующим цели путешествия как объекты военной оккупации[483], а чужое — как вражеское, подлежащее уничтожению. Чужой и при этом враждебной представлялась с геополитической точки зрения часть мира, захваченная капитализмом, то есть все, что находится за пределами Советского Союза; с другой стороны, такой же виделась

географическая периферия, не относящаяся ни к какому государству, регионы, находящиеся во власти природы, особенно регион Северного полюса. В советских травелогах 1930-х годов то и другое было привлекательно в качестве военных и милитаристских объектов. Вместе с тем цели путешествий — с известной характерной противоречивостью — рассматривались как объекты защиты от внешнего врага[484].

V. Путешествие и символическая конструкция пространства

Путешествия обычно определяются пересечением границы между своим и чужим пространством. Цель (если таковая имеется) либо находится на чужбине, либо же ею является сама чужбина; при этом, разумеется, различия можно определять по-разному: географически, культурно или онтологически (по эту сторону — по ту сторону; земной мир — высший, трансцендентный мир и т. д.). Для путешествия в понимании европейского модерна, исходя из наличия национальных государств, основной была пространственная модель, которая определялась стратегией проведения границы, разграничения и моделирования своего в противоположность разным типам чужого пространства[485]. В такой модели пространства чужому приписывалась особая конститутивная ценность, так как образование культурной идентичности происходило здесь через отражение и разграничение.

Не так было в сталинские 1930-е годы: путешествия очень редко были направлены на чужбину, за границу[486]. И если это все-таки случалось, советские травелоги искажали европейскую традицию литературы путешествий — так как, во-первых, если чужое рассматривается не только как враждебное, но и как знакомое, то оно полностью теряет свою ценность, и, во-вторых, этот контакт не приводит путешественника к отчуждению от своего, не говоря уже о каких-либо изменениях[487]. В большинстве случаев советские путешествия или же временные миграции ведут не *через,* а *на* границу. Это становится специфической характеристикой всей сталинской модели пространства и наглядно показывается на примере нескольких совершенно особых, экстремально отдаленных «пограничных» регионов.

В соответствии с доктриной «оборонной литературы» ими оказывались те регионы, которые представляли для советского освоения совершенно особый военный интерес: в качестве цели путешествия наиболее привлекательными стали Дальний Восток,

Арктика и Северный полюс. Травелоги, посвященные другим регионам, в середине 1930-х годов постепенно отступали на задний план, в том числе и изображения путешествий за границу. В последней, в целом очень уменьшившейся, группе выделялись только тексты об Испании, которые тоже находятся в военно-революционном контексте испанской гражданской войны.

С точки зрения доминирования милитаристской перспективы показательно постоянное употребление милитаристских терминов применительно к рассматриваемым регионам. Так, например, изучение Заполярья представляется как большая военная акция с применением военной риторики: «армия полярников»; «арктический фронт»; «штурмовать Арктику». Заголовок 1937 года: «Арктика и Северный полюс завоеваны нами!»[488] Дальнейшие примеры находим в многочисленных очерках — например, в тексте «По непроторенным дорогам»[489], где речь об Арктике идет как о «крепости», которая покорена и где достигнута «победа» (при этом противник не изображается), или в очерке «В борьбе за Арктику»[490], где уже само название произведения включает милитаристскую терминологию[491].

В зависимости от расположения региона в центре советских путешествий середины 1930-х годов стоит одно из двух обозначений границы: просто «граница» или «фронт». Парадигмой для развития понятия «граница» (тесно связанного с понятием «оборона» и определенно долженствующего соответствовать закрытости и отсутствию экспансивности) служил регион Дальнего Востока, которому угрожали военные действия со стороны Японии. Это проявляется уже в том, что большинство названий, содержащих понятие «граница» (например: «На границе» или «Граница на замке»), посвящены Дальнему Востоку и, кажется, именно так понимались и читателями. Павленко прямо писал в своем романе «На востоке»: «Я хотел показать людей на границе»[492].

Напротив, ареной явно экспансивной фронтовой риторики стали многочисленные тексты тех лет об экспедициях и полетах в Арктику.

Однако и тексты и фильмы о Дальнем Востоке все же свидетельствовали о том, что «граница» может пониматься вполне экспансивно; сравнение четко показывает, что в основе как текстов о путешествиях в Арктику, так и тех, что посвящены строительству или обороне на Дальнем Востоке, лежит тот же самый концепт границы.

Вениамин Каверин дает некоторое представление о том, как пытались избежать противоречия между двумя концептами границы, когда он пишет в своем романе «Два капитана» (1944) о

типичных первооткрывателях Арктики: Север одарил их силой, и на Север они возвращают ее. Они расширили границы цивилизации в мире, а на войне охраняют их[493].

Но именно этим и отличаются советские травелоги середины 1930-х годов от других. Путешествие здесь не имплицирует, как это обычно бывает, сначала переход границы, а затем познание чужого или в любом случае другого пространства — оно означает здесь скорее приближение к границе. Граница является целью. Но вследствие этого появляется специфическое, не типичное для травелога отношение к чужому, другому пространству по ту сторону рубежа: граница в травелогах 1930-х годов остается неперейденной, а (если продолжать пользоваться военной терминологией) продвинутой фронтом, фронтиром и поэтому приобщающей и трансформирующей новое завоеванное пространство. Другое, чужое по ту сторону границы больше не представляет в этих псевдотравелогах никакой ценности, скорее даже несет негативную нагрузку, так как в принципе подлежит уничтожению.

Здесь формируется основная специфика конструкции советского пространства в 1930-е годы. Потенциально оно воспринимается как тотальное через понятие абсолютной заграницы, которая, по мере завершения работы по советизации, постепенно преодолевается и в конечном итоге — когда внешнее будет полностью уничтожено или же ассимилировано — отменяется. Таким образом, внутреннее пространство также оказывается во всех точках пронизанным границами, а в ориентированном на будущее идеале — полностью лишенным границ. Путешествие в сконструированном подобным образом пространстве невозможно, оно в конце своем теряет всякий смысл.

С культурно-семиотической точки зрения, путешествие придает времени пространственное измерение. В своих размышлениях о мифопоэтике дороги В. Топоров характеризует ее как один из важнейших классификаторов или как модель специализации (опространствления) времени[494]. Построенные на такой основе путешествия воспринимаются обычно только как метафора процедуры выстраивания субъекта или образования личности. Но путешествия также и «овременяют», темпорализуют пространство. Так, путешествия эпохи европейского Нового времени в большинстве случаев были направлены в культурное прошлое (за исключением путешествий в Америку или, для русских, поездок на Запад, изображенных как путешествия в будущее)[495]. Путешествия и травелоги служат выстраиванию европейского субъекта как носителя культуры, одновременно они

конструируют европейское пространство памяти. Здесь следует различать два типа, соответствующих двум геокультурным регионам: с одной стороны, путешествие в пространство, ощущаемое как европейское прошлое, и, с другой — в пространство, кажущееся чужим (с XVIII века последнее также приобщается к истории человечества в качестве пространства памяти на основании универсальных антропологических моделей). В случае европейского пространства памяти снова следует обратить внимание на дифференциацию, связанную с культурными ценностями: различие между пространством греко-римской античности, которое оценивается как генетическая основа собственной, европейской культуры, и Востоком, который, собственно, является другим объектом эстетического восхищения и низкой культурной оценки одновременно.

Здесь вспоминается Мандельштам: не только его «Путешествие в Армению», но все те многочисленные тексты, в которых автор занимается геокультурными регионами применительно к конструированию европейского пространства памяти посредством путешествия. Подобно многим русским путешественникам начиная с Карамзина, Мандельштам конструирует европейское культурное пространство как единство памяти, неотъемлемой частью которого несомненно является Россия.

Против такого понимания путешествия, против конструирования геокультурного пространства были направлены «верные линии партии» советские травелоги 1930-х годов. Они также придавали пространству временное измерение, однако совсем иначе. Это были путешествия на границу, где встречаются настоящее и прошлое: советский путешественник, как пишет М. Шагинян в 1934 году, видит «далекие горизонты будущего», и он «вступает в них, начинает творить уже не бледные слепки и образы, а самое жизнь»[496].

Сначала на границе, которая представляет цель путешествия, встречаются советское настоящее путешественника и прошлое. При этом в качестве прошлого могут фигурировать самые разные явления и уровни.

В случае Арктики и Северного полюса советский путешественник сталкивается не только с нетронутой, враждебной человеку природой, но и с архаико-мифическим прошлым. Действия советских героев изображаются тут не только как борьба с природой, но и как мифопоэтическая борьба с этим прошлым, подразумевающим также мифы архаических, практикующих шаманизм народов. Так, например, у Сельвинского: «И в сладком страхе чувствуешь ты вдруг, / Что

встреча с Полюсом — встреча со зверем»[497]; глыбы льда называются «сфинксами» и «мифическими зверями»; белый медведь выступает как «зверь-тотем, одичалый празверь» и сравнивается с самим Полюсом: «Как будто по царствам своим скакал / Сам Северный Полюс!»[498] И дальше метафора зверя в шаманском духе: «Арктика пробита, словно кит, / И, выпуская внутренности, тонет!»[499] Это мифическое правремя в ходе изображаемой в поэме борьбы радикально меняется и трансформируется в «государственный орден»[500].

Соответствующая трансформация происходит на дальневосточной границе — с той разницей, что здесь встречается друг с другом много разных культур, а значит, и «времен». В первую очередь речь идет о границе, которая воспринимается как важнейшая парадигма границы внешней — между Советским Союзом и капиталистическим пространством, враждебным и угрожающим. Последнее, согласно марксизму-ленинизму, относится к определенной временной эпохе и противопоставляется советскому пространству как пространство прошлого. В известной мере оно эквивалентно пространству архаических народов, также играющих в изображении Дальнего Востока достаточно важную роль[501]. Третий род темпорализации создается внутри пограничного пространства между двумя генерациями или типами местных советских служащих: с одной стороны, так называемыми «пограничниками» — людьми, несколько напоминающими партизан, краеведов, которые знают пограничное пространство, читают в нем все следы и таким образом охраняют границу, однако в принципе ничего изменить не могут, — и, с другой, командированными из центра молодыми героями войны или строек. С этой точки зрения, не удивительно, когда Павленко, уподобляя войну строительству, пишет: «Война — это строительство в условиях повышенной смертности…»[502] Именно такие молодые люди, а не пограничники являются в этих текстах путешественниками, преобразователями.

На границе — не важно, на полюсе или на Дальнем Востоке — из антагонистических столкновений постоянно возникает драматическая борьба за будущее, quasi ex nihilo реализуется советская утопия. Наиболее подходящим для обозначения специфики структуры темпорализации пространства и подвижности самой границы оказывается понятие «фронтир» (frontier). Мой тезис заключается в том, что акт противоборства смещает границу пространства как линию фронта, а граница времени между настоящим и будущим стирается. Кажется, точно так же снимается граница пространства и времени. В этой

динамике остается сохранной лишь внешняя граница пространства, которая одновременно понимается как временной рубеж между настоящим и прошедшим: она только сдвигается — будущее отодвигает прошедшее, стирает его, но никогда не отменяет. При внешнем наблюдении она абсолютна. Так в каждом центральном сюжетном моменте советских травелогов конструируется время-пространство, которое можно толковать как специфическое, абсолютно закрытое и одновременно экспансивное пространство «рубежа».

О замыкании пространства сигнализируют, например, слова, вложенные в уста командира «Челюскина» Шмидта:

> Он сын народа — и с него довольно! / Он образ человеческий — и все! / И пусть его углы заострены — / Он понял то, над чем томился годы: / «В границах свободы моей страны / Мера моей свободы»[503].

Смещение фронтовой линии осуществляется как трансформирующее усвоение чужого, враждебного в своем, родном, советском пространстве: любое место (в том числе и Арктика) осваивается в рамках советских травелогов и превращается в потенциальное или действительное открытое для цивилизации место обитания. Ср. у Сельвинского в «Челюскиниане»:

> Становится человечней / Полярная сторона / […] **Мы здесь теперь как дома!** / Мы строим небесный мост! / […] Пройдем сквозь тучи да «каши», / Сквозь беломедвежью клычь […] / Арктика будет нашей! / Таков. Наш. Клич[504].

Понятие «frontier» — особенно в культурно-историческом контексте, в котором оно наиболее стойко проявляется в качестве инструмента поддержания культурной идентичности, — характеризуется связью двух семантических компонентов: «граница» и «центр». В американском контексте, по определению В. Й. Тернера, под «фронтиром» точно так же понимается символический центр поддержки культурной идентичности[505]. Я думаю, что в сталинском Советском Союзе дело обстоит сходным образом. Если путешествия европейского модерна большей частью ведут на периферию, то она и остается таковой, выполняя для путешествующего субъекта функцию культурного или индивидуального пространства памяти или же воспоминаний. Советские путешествия середины 1930-х годов ведут на периферию, которая оказывается центром или же

трансформируется в него.

Как Арктика, Полярный регион, так и Дальний Восток открываются в качестве мест для реализации утопий. Особенно радикально это проявляется в утопической трансформации и ее типизации.

«Everything being built in the North was depicted as brand new, as a harbinger of what the government and Party planned to do throughout the entire Soviet Union», — пишет МакКеннон, называя в качестве примеров изображения ледоколов (например, «Сибиряков»), полярные станции, лагеря Шмидта или же полярный город Игарку, построенный заключенными, как явления советского микрокосма[506].

Сельвинский выразительно характеризует коменданта Шмидта как инкарнацию Томмазо Кампанеллы и основателя «города солнца» в Арктике:

> Вас некогда звали Фома Кампанелла! / (А я не зря в это имя влюблен.) / Вы «Город Солнца» в Арктике белой / Открыли трагическим кораблем. / И ваша улыбка […] / Вносила сиянье грядущей Коммуны — Бессмертие мужества на земле![507]

Как арктический север, Полярный регион, так и Дальний Восток в ходе их советского покорения и освоения трансформировались в изображениях путешественников в самые современные образцы советской цивилизации. При этом картины основания и строительства городов играли исключительно важную роль. В Полярном регионе наряду с Игаркой, которой была посвящена известная, изданная Горьким книга, может быть упомянут Норильск, сооруженный при сходных обстоятельствах. Еще большее впечатление производит феномен основания и возведения городов в качестве телоса советской трансформации в изображении Дальнего Востока. При этом конкретная фактографическая референция присутствует не всегда, как в случае строительства Комсомольска (ср. одноименный фильм Герасимова 1939 года или же изображение строительства города у Павленко «На востоке» (1936), где город обозначен «стройка 214», потому что у него еще нет имени[508]), а имеется только перспектива утопического мегаполиса. Например, в фильме Довженко «Аэроград» или опять-таки в «На востоке» Павленко, где рассказывается о городе «Сан Катаяма», воздвигнутом во время и после войны с Японией и с остальными противниками, переименованном после «японской революции». Или в романе Леонида Леонова «Дорога на Океан», где появляется видение мегаполиса «Океан» на Дальнем Востоке, будущего центра

мира[509].

Это означает, что демонстрируемый в текстах подход к наступательному освоению территории состоит из трех этапов: самого захвата, превращающего в «родину» освоения и, наконец, радикальной трансформации на самом высоком уровне советской цивилизации. Для семиотики этой специфической границы примечателен статус видений города: благодаря ему граница трансформируется в центр и тем самым отменяется. Эта радикальная пространственная трансформация приобретает и основополагающую временную импликацию: говоря о видении, тексты непосредственно повествуют о предстоящем, будущем как об уже реализованном, таким образом отменяя временную границу между настоящим и будущим.

Знаменательным для изображений «путешествий» на границу в середине 1930-х годов является то обстоятельство, что этим рубежам приписывается глобальное измерение, причем со многих точек зрения.

С мифопоэтической и космологической точек зрения Северный полюс воспринимается как «символическая вершина мира». Там и на границе Дальнего Востока людей охватывает чувство планетарного масштаба. Например, у Сельвинского в поэме об Арктике: «Абстрактно несся айсберг над землей / В своей архитектуре планетарной»[510].

Или еще:

> Я, с детских лет свое сердце старя / В пучинах речи, как звездолов, / В скафандре похожий на планетарий, / Ищу жемчужницу мощных слов. / И только в Арктике, льды вздыбившей, / […] Рванул со дна, драгоценной добычей / Могущественнейшее слово — «Земля!» / […] Сейчас я впервые почувствовал вдруг, / Что мы. Живем. На планете[511].

С пространственной (и, соответственно, с геополитической) точки зрения граница воспринимается в глобальном значении. Сравним у Павленко «На востоке»:

> Луза шел вдоль реки, по сторожевой тропе. Страна кончалась у его ног. Никогда не чувствовал он, как сегодня, что идет не по области, не по своему району, а по земному шару, и волновался[512].

И, наконец, с историко-временной точки зрения эти цели «путешествий» понимаются как места реализации советского мирового господства, а значит, и будущего. В романе Леонова

«Дорога на Океан» (хотя реализация его пространственной концепции не во всем совпадает с обсуждаемой здесь моделью соцреализма середины 1930-х годов) Дальний Восток предстает в воображении как «последний фронт» истории всего человечества, центр последней мировой войны, когда будет завершено преодоление истории (т. е. классовой борьбы) и начнется эпоха мирового коммунизма[513]. В «На востоке» Павленко возведение японскими военнопленными образцового города будущего, последнего творения войны, должно завершить трансформирующее освоение всего враждебного, несоветского «мирным» путем (или, если это невозможно, через уничтожение его).

И Арктика, и Дальний Восток воспринимаются в качестве ультимативных рубежей, на которых начинается (т. е. манифестируется) глобальное господство Союза Советов, где все, в том числе и последние, границы отменяются и устаревают: «Коммунизм сметет все границы»[514].

Образцовый город еще и потому строится военнопленными (в особенности японцами), что они таким образом превращаются в новых советских людей.

VI. Идеологизация и дегеографизация

Здесь уже говорилось об исчезновении интереса к чужому, его полном обесценивании в связи с его пониманием как враждебного прошлого, противостоящего реализации всего советского. Но с этим связана и примечательная потеря интереса к конкретным особенностям чужого, к любым случайным проявлениям культурного многообразия, чем обычно существенно отличались травелоги. Даже до наступления Нового времени, когда паломники направлялись в святые места, только их считая достойными описания, литература путешествий постоянно оперировала двумя категориями: случайностью событий и впечатлений — и географической конкретностью и существенностью изображаемого. То и другое служило в описании путешествия созданию эффекта аутентичности, а в советской литературе 1930-х годов эти категории постепенно ослабевали из-за нивелирующего и деконкретизирующего воздействия, несущего с собой одностороннее обесценивание чужого. Так в травелогах сталинского времени пропадала исконная специфика литературы путешествий, разрушая ее.

Марина Балина пишет:

> Путевой хронотоп продолжает служить организационным элементом жанра, но перестает быть его структурной основой. В путевом очерке теперь все подчинено одному мифу — мифу творения[515].

Вторым решающим следствием критики литературы путешествий, ориентированной на факты, была наряду с отсутствием вымысла дегеографизация пространства[516] и связанное с этим развитие уже упоминавшейся пространственной модели, которую я понимаю как специфическую модель фронтира (frontier).

Географическое пространство предстает недифференцированным с семиотической и семантической точек зрения и трансформируется в пространство повсеместных эквивалентностей. На мой взгляд, это заходит настолько далеко, что и сильно перегруженное центрами сталинистское пространство релятивируется в символическом смысле, потенциально, любое место может быть эквивалентно Москве[517]. В соответствии с этим всюду могут находиться и границы-фронтиры (frontier).

Ведь в конечном итоге все эти изображения путешествий задуманы как показательные (т. е. по своей сути они противоречат фиксации случайности в травелогах). Ни процедура «frontier», ни генерация героев (тоже часть названной процедуры) не связаны необходимым образом с такими экстремальными пограничными зонами, как Арктика, Дальний Восток или горные вершины: в принципе они возможны в любом другом месте.

Хотя именно Арктика характеризуется как «заповедник героев»[518], на Дальнем Востоке достигается то же самое; советский героизм не связан с каким-либо определенным местом, как это подчеркивается в текстах, посвященных этим местам: «Социалистический героизм состоит в том, что человек при любых условиях остается на своем посту и делает порученное ему дело», — цитирует Сельвинский командира челюскинской экспедиции Шмидта (прелюд 5).

Я считаю, что советское пространство является пространством-фронтиром и соответственно состоит из бесконечного множества возможных пространств такого же рода. В принципе я лишь немного переформулирую тезис Евгения Добренко, который назвал советскую культуру 1930-х годов «культурой воспаленных границ» и пояснил: «Границы оказываются здесь священными не в меньшей мере, чем площадь, ибо Красная площадь — только символ пространства, а граница — самое это пространство»[519].

Если говорить о границе «frontier», то, как показывает анализ Добренко, в ней нет ни специфики «границы», ни различия между «границей» и «периферией».

Этот чисто идеологический, дегеографизированный концепт пространства снова находим у Павленко («На востоке»):

> […] все понимали, что границей Союза являлась не та условная географическая черта, которая существовала на картах, а другая невидимая, но от этого еще более реальная, которая проходила по всему миру между дворцами и хижинами[520].

И если пространство относительно его внешних границ воспринимается как пространство frontier, потенциальная глобальная экспансивность фронтира существенна для этого понимания пространства: при каждом переходе границы или ее перманентной отмене подчеркивается ее глобальный масштаб и глобальное значение пространственных событий. Если же речь идет о советском пространстве — то по преимуществу о «земле» в целом. Это демонстрирует, например, следующая цитата:

> …Котя пошел во льды потому, / Что очень любил географию. / Бывало, уроки как-нибудь, / Но глобус звучал, как музыка: / «Беринг», «Аляска…», «Северный Путь…»[521].

В конечном итоге дело было в том, чтобы выделенные регионы превратить в эквивалентные друг другу и тем самым все географические пункты в целом снабдить символическим статусом потенциальных мест-frontier. На это указывают как теоретические тексты, так зачастую и отрывки из литературных произведений. Особенно показательны здесь рассказывающие о путешествии в Афганистан «Записки спутника» (1920). Потому они и могли выдержать соседство с «замечательным произведением» Ларисы Рейснер «Афганистан» (1921), что их темой был не столько Афганистан, сколько «становление личности спутника революции». Иными словами, путешествие как предмет изображения путевого очерка объявляется здесь вышедшим из употребления и поэтому весь жанр имплицитно теряет «почву»[522].

Самым популярным героем арктических текстов этих лет был Амундсен, то и дело упоминаемый как героический предшественник советских покорителей Северного полюса[523]. То же в «Челюскиниане» Сельвинского[524] или в поэме грузинского поэта Тициана Табидзе «Роальд Амундсен» (1936). В этом тексте

геройство Амундсена потому должно было стать близким народу (особенно грузинскому), что покорение полюса уподобляется восхождению альпинистов на снежные вершины: «Если нас настигнет в горах снежная вьюга… […] каждый вспомнит Амундсена как друга…»

Благодаря этому сравнению, с одной стороны, еще раз актуализируется и эксплицируется мифическое понимание полюса как «вершины мира», с другой же, его покорение одновременно лишается своей уникальности — в известном смысле она становится относительной:

> …возвышаясь над миром, / Молча, / Верю я, сохранит навек/ О человеке с коленом волчьим / Воспоминание — Казбек. / Амундсен, / Знаю, ничья другая / Участь твоей не равна. / Но хочу / Вспомнить двоих, / Пополам ломая / Грез моих ледяную свечу. / Если в горах одолеет вьюга, / Снегом осыплет, / Каждый из нас / Амундсена вспомнит, / Как друга, / Мерзлые слезы заколют глаз[525].

Самим героям все равно, какой регион они «покоряют», важно, что условия экстремальны: «Но Звереву было все равно — / Африка или Арктика. / Он шел во льды, как в Гороно. / Его посылала партия»[526].

Но, несмотря на удачность сравнений и сходство действительных путешествий в горах, в Африке или в Арктике, конкретные пункты, в силу указаний на них, еще и потому приобретают относительный характер, что, собственно говоря, путешествие не было необходимо. Чтобы воплотить героизм покорителей Арктики и полюса, чтобы разделить его, достаточно лишь художественного изображения или средств массовой информации: они в состоянии передать непосредственное впечатление от полюса:

> Столь же сверкающ / И прекрасен / Был ли спектакль / В театре когда? / Будто дышали / «Малыгин» и «Красин», / В зале ломая / Настилы льда; / Полюс вплотную / К лицам придвинув[527].

У Сельвинского аутентичное впечатление от Арктики передается по радио или посредством поэзии:

> Точно по радио Арктика нам / В кровь пургу прививала[528].
>
> Что край тогда считается открытым, / Когда поэт его

впитает в глаз, — / Тогда народы лирикой поэта, / Переживая за струной струну, / Объятые игрой теней и света, / Охватывают новую страну; […] Поэзия сама земное лоно / Для тех, кто мир увидеть не смогли…[529]

Намерение полностью заменить и компенсировать нарративной репрезентацией настоящие путешествия (которые, как было сказано, за исключением «командировок», были практически невозможны) также[530] очень сближало травелоги 1930-х годов с записками средневековых пилигримов. Уже Синявский[531] и Лотман[532] указывали на компенсирующую функцию записок паломников, которые несли религиозно-сакральное содержание, а также являлись результатом амбивалентного отношения средневековой культуры к практике путешествий.

Привлекательной становится возможность отказаться от настоящего путешествия и вместе с тем получить частичное впечатление от него. Так, у Сельвинского и герой, и автор «впечатление» от путешествия получают вместе с народом — то есть с адресатом текста, с которым они «сплавлены», и изображаются как одно целое:

> Высоко идут водяные пары […] / Но выше паров и вьюги соловой / Родное, близкое имя — «Шмидт»! / И если он тихо скажет слово, / Кажется — родина говорит… / […] Чем выше полет душевного роста людей, ведущих вперед, / Тем больше похожи они на народ[533].

Рефлектирующий автор в самом конце поэмы оказывается эквивалентным герою:

> Я жил народом — и в меня проник / Его могучий дух преодолена / […] Я жил народом! И пою в дыму / Всей силою своей поэтской меди, / Что, все пределы посвятив ему, / Мы обретаем мир в его бессмертья[534].

Таким образом преодолевается и исчезает самая большая и самая драматическая дистанция между ними.

VII. Особая модель: трудовой лагерь как «цель путешествия»

Особый случай советской литературы путешествий середины 1930-х годов, оказывающийся при ближайшем рассмотрении совсем не исключением, а настоящей парадигмой, демонстрирует

изданная под редакцией Горького, Авербаха и Фирина книга «Беломорско-Балтийский канал». Как известно, в ней бригада из именитых современных писателей, базируясь на материалах своего путешествия-инспекции, изобразила историю построения Беломорканала лагерными заключенными. Как «травелог» эта книга может оцениваться в двойном смысле: с одной стороны, поскольку там речь идет о путешествии бригады, и, с другой — поскольку лагерный труд заключенных на стройке понимается как «командировка» и сравним с любым другим путешествием, имеющим трудовое задание. Именно этот второй аспект представляется в данном случае особенно интересным. Внимательное прочтение показывает, что выделение этого аспекта является важной целью нарративной стратегии текста.

Исходным пунктом книги о трудовом лагере является не только размышление о тюрьмах, но в первую очередь образ советского общества в целом. Во второй главе «Страна и ее враги», где дается ретроспективный взгляд на 1931 год, Советский Союз предстает как страна путешествующих энтузиастов с затесавшимися среди них отдельными «врагами». Их надлежало отправить в лагерь. Затем следует глава о тюрьмах в «буржуазных» странах. Таким образом, наррация имеет дело с тройным семантическим противоречием: пространственным и идеологическим между Советским Союзом и «буржуазным» миром; между страной и ее «внутренними врагами»; между прежним (эпохой первой пятилетки) и сегодняшним днем (второй пятилеткой). Изображение совсем не нацелено на проведение границы между тюрьмой и «нормальным» обществом как приметой буржуазного, то есть вчерашнего мира. Как специфический травелог, текст противопоставляет ему модель советского пространства, в котором снимаются границы между «внешним» и «внутренним», между лагерем и свободой.

По поводу тюрем западных стран или дореволюционной России говорится: «Во всех случаях выход из тюрьмы — это *рубеж, резкая грань*…»[535] Эта граница, которая, кажется, усиливается здесь чередованием синонимов, сильно маркируется при изображении советского лагеря и в итоге стирается. «Заключение» делается относительным при помощи кавычек, а между «внутренним» и «внешним» устанавливается непрерывность содержания: «Отъезжающие стараются *не забыть о времени „заключения“, стремятся сохранить* методы и формы внутренней организации человеческого коллектива…»[536]

В основной семантической оппозиции институций — тюрьма, заключение vs свобода — граница также стирается: тюрьма — это свобода, то есть она предлагает двойную свободу (в

противоположность простой свободе при выходе из «буржуазных» тюрем) — как пространственную, так и духовно-моральную:

> В лагерях научились строить перспективу собственной жизни на многие годы. Внешней свободой движения, которая ошеломляет выходца из буржуазной тюрьмы, они пользовались и на стройке канала. Она не волнует их. Они ощущают другую свободу: свободу от вины…[537]

С такой точки зрения, ссылка в трудовой лагерь оказывается эквивалентом «командировки»: обе якобы одинаковым образом выдвигают советских героев, обе конструируют пространство, признаками которого являются отсутствие внутренних границ; деконкретизация и дегеографизация, абсолютность внешней границы, специфическая темпорализация, а также структурирование его посредством символичных и вездесущих (но все же и отчасти конкретных) парадигматических пунктов, символизирующих frontier.

VIII. Резюме: модернистские элементы и антимодернистская полемика

Если вернуться к изначальным направлениям наших размышлений и попытаться резюмировать, каково соотношение рассмотренных советских текстов середины 1930-х годов и травелогов европейского модерна, можно заключить следующее: по сравнению с фактографическими травелогами конца 1920-х годов в 1930-е годы они отличаются явно выраженной литературностью, которая ставит их в новую диалогическую ситуацию относительно традиции литературы путешествий.

При этом оказывается, что тексты специфическим образом вступают в полемику с обеими традициями современной литературы. Они направлены против традиции, ориентированной на факты и подробности, в основе которой лежит модель пространства, многократно дифференцированного «своим» и «чужим», против притягательности «чужого», а также против традиции сосредоточенности на субъекте путешествия, когда речь идет о символизации современного выстраивания субъекта посредством рефлективного отчуждения на основании путешествия (зачастую понимаемого метафорически).

Советские травелоги 1930-х годов противостоят обоим традиционным направлениям. Они обесценивают чужое, с одной стороны, считая частное феноменальное разнообразие

эфемерным и (в том числе и для путевых очерков) неинтересным, и, с другой стороны, лишают чужое его функции как инструмента культурной саморефлексии. Что касается пространства, конструируемого травелогами, то в большинстве случаев тексты середины 1930-х годов отказываются от построения пространств чужого как пространств культурной памяти, которые сами по себе имеют для путешественника определенное историческое значение и символически интегрирующую функцию. Рассматриваемые сочинения создают пространство в конечном итоге исторически и культурно не дифференцированное — только из отрицания исторически прошедшего/чужого[538].

В целом создается впечатление, что эти тексты в своих основных измерениях разлагают понятие путешествия и травелога европейского модерна, отменяют его до последней степени. Конструирование пространства как вездесущего «фронта будущего», где перманентно и максимально ускоряется приход утопического будущего, которое творится и осовременивается в борьбе между настоящим и прошлым, демонстрирует гипермодернистский концепт путешествия советских 1930-х годов. Парадоксальность этого кажется тем сильнее, что путешествие предстает здесь как условие существования — и в то же время как невозможность путешествовать.

Что касается национальной государственности как необходимого контекста травелогов модерна и соответствующего им восприятия чужого, то советско-сталинистское понимание путешествия идентифицируется как новый тип его имперского понимания. Ведь именно имперские пространства определяются как тотальные, то есть как самодостаточный «мир», поскольку они структурируются экспансивной и абсолютной внешней границей и поскольку гетерогенность (чужое) в империи представляет собой проблему внутреннего значения (и внешней границы). Таким образом, в будущих исследованиях следовало бы рассматривать советские травелоги сталинских 1930-х годов в рамках традиции имперской практики путешествий.

Сузи Франк (Констанц)

Платонов и Средняя Азия

Проза Платонова — это проза путешественника-исследователя, разведчика слова и мира, который снова и снова открывает регионы и скрытые языковые слои, как правило, не подвергающиеся философской рефлексии. Этот страстный приверженец действительности постоянно находится в движении, проводя время на улицах и в поездах. При этом он вникает в перипетии жизни деревень и маленьких городов Центральной России, а также Москвы, где остается в 1927 году, чтобы стать писателем. Однако его нельзя однозначно отнести ни к миру литературы, ни к области агрономии и техники, где он занимается различными видами деятельности, обеспечивающей ему средства к существованию и дающей возможность ездить в служебные командировки. Хотя он много ездит, маршруты путешествий ограничены четким географическим ареалом: от столицы и Южной России вокруг его родного города Воронежа и до Каспийского моря. Поэтому особое внимание привлекают две необычные цели его путешествий. Сначала предпринятое в 1935 году путешествие в Туркмению, вдохновившее Платонова на создание повести «Джан», а затем также малоизвестное, неосуществившееся стремление поехать на Беломорканал, что привело бы его к Белому морю. Рассмотренные вместе, эти замыслы, из которых один осуществился, а второй нет, позволяют лучше понять открытия Платонова начала тридцатых годов.

Речь идет не о частном путешествии или индивидуальной миссии в деле сельского хозяйства (бывшего для писателя довольно рутинным занятием), но об официальном, коллективном путешествии. Государство организовывало такие поездки для так называемых «писательских бригад», которые после возвращения должны были «отблагодарить» его путевыми отчетами. Путешествие на Север состоялось без Платонова, несмотря на настойчивые просьбы; он, если угодно, не получил на него визу. Речь идет о знаменитой поездке писателей на Беломорканал. Этот огромный канал, которому предстояло соединить Белое море с Балтийским, строился заключенными в целях их трудового перевоспитания. Самые известные русские писатели должны были летом 1933 года принять участие в этой поездке, чтобы «освятить» уже почти готовый канал. В результате была издана знаменитая коллективная книга во славу каторжного труда.

Второе путешествие, действительно совершенное Платоновым, — экспедиция в Туркмению, для которой Горький в

начале 1934 года вновь собрал «писательскую бригаду», — было менее крупным и впечатляющим. Но и этой бригаде вменялось в обязанность восхищение успехами социализма, внедренного в Среднюю Азию десять лет назад. На этот раз Платонов даже пополнил свои впечатления, вернувшись через некоторое время в те же места. На их основе он создал весьма значительную повесть «Джан». После безуспешных попыток напечатать ее (даже ценой переделок в 1935–1936 годах) он наконец вовсе отказался от публикации[539].

Первое, несостоявшееся путешествие было подобно посещению каторжной тюрьмы, где *de facto* практиковалось рабство нового времени, способствующее созданию великих строек, которые символизировали мощь сталинского государства. Путешествие в Центральную Азию, напротив, позволило Платонову создать фиктивный универсум, ужасный и поэтический одновременно, в инфернальной пустыне которого блуждают бесконечно обездоленные люди. Они похожи на рабов без господ, живущих вне жизни и отдающихся смерти по собственному желанию. Этих «почти не существующих людей»[540] покинула воля к жизни. Следует ли рассматривать это в качестве неисцелимых последствий их прежнего рабского существования — или же как способ выживания в условиях крайней материальной и нравственной обездоленности? Оба места, исторический лагерь на Беломорканале и придуманная пустыня, воплощают старую и новую формы рабства и массовой смерти. Какую связь можно установить между рабочим лагерем, оставшимся вне поля зрения, и видением пустыни? Между видимой и невидимой сторонами лагеря, между официальными сообщениями и намеками, благодаря которым Платонов говорит о невыразимом?

Платонов и Пришвин были единственными из значительных писателей, которых не пригласили участвовать в поездке на Беломорканал. И хотя они склоняли Горького к тому, чтобы получить разрешение, оно не было предоставлено[541]. Возможно, именно эти двое и были единственными писателями, которых по-настоящему интересовала цель путешествия, действительность, имевшая для них литературное значение. Примечательно, что оба, несмотря на запрет на путешествие, так или иначе отразили эту тему в своем творчестве. «Осударева дорога» Пришвина (опубл. в 1957 году) возвращается к Беломорканалу. В творчестве Платонова лагерное эхо звучит приглушенно, однако с неизменным протестом, еще до официального посещения лагерей бригадой писателей. Только в начале постсоветской эры стали возможны дискуссии о перипетиях вмешательства писателей в

лагерную политику.

Долгое время считалось, что Платонов не принял участия в этом путешествии, не желая себя компрометировать. С того момента, когда стало известно, что он, напротив, стремился участвовать в нем, неизбежно стали возникать вопросы. Платонов ни в коей мере не был наивным человеком и знал, какая цена заплачена за строительство канала. Но в это время он оказался на пороге нищеты, ибо с 1931 года его не печатали вследствие развязанной против него кампании — в ответ на появление произведения «Впрок» (1931). Его работа в качестве инженера оплачивалась настолько плохо, что он остро нуждался в гонораре, обещанном за участие в писательской миссии. Исходя из материальных причин, он более чем когда-либо не мог отказаться от официального признания в качестве писателя. Но был ли он готов к требуемым подобострастию или цинизму? Об этом его слова, с которыми Платонов обращается со своей последней просьбой к Горькому в примечательном письме от 13 июля 1933 года:

> Должен вам сообщить, что недели две назад я писал об этом т. Авербаху. Написал в том смысле, чтобы мне была дана возможность изучить Беломорстрой или Москва — Волгу и написать об этом книгу. Я бы, конечно, возможности этой не просил (кому она у нас запрещена?), а сам бы «взял» ее, если хотя бы некоторые мои рукописи печатались, и я имел бы средства к существованию. Интерес к таким событиям у меня родился не «две недели назад», а гораздо раньше. Больше того — несколько лет тому назад я был сам зачинателем и исполнителем подобных дел (подобных — не по масштабу и не в педагогическом отношении, конечно)[542].

И хотя Платонов ищет официального разрешения, он допускает тонкий намек: «Кому она /возможность/ у нас запрещена?» Он дает понять, что мог бы поехать туда сам по себе и что в СССР можно путешествовать свободно. Действительно, он никогда не уклонялся от описания событий в глубинке. Как специалист по гидродинамике и инженер, Платонов регулярно получал командировки в Воронеж или далее на юг. Вопрос планирования работ в большом объеме одинаково страстно интересовал его как в практической работе «мелиоратора», так и в писательской деятельности, что рано проявилось в его повести «Епифанские шлюзы» (1926–1927). Он хорошо разбирался в плотинах и каналах, но, как здесь показано, мог бы совсем

отказаться от подобной миссии. Особенное значение писатель придает тому, чтобы посредством путешествия утвердить свою свободу. Он не в состоянии обойтись без доказательства этого даже в официальном прошении. В любом случае Платонов не мог игнорировать то обстоятельство, что рытье огромного канала возможно лишь при использовании особой рабочей силы — заключенных, которые использовались для каторжного труда в самых суровых климатических и материальных условиях. Эксплуатация рабской силы обозначалась в общественном сознании этого времени формулами «перековка» или «перестройка». Это понятие указывало на моральное и политическое перевоспитание людей, необходимое, чтобы сделать из них «новых», «советских» людей, подобно переплавке металла для изготовления новых объектов: это и есть «педагогическая» цель стройки, которой касается Платонов[543].

Но если речь идет о насильственной «перековке», тогда зачем он хотел отправиться в путешествие, которое привело бы его в подобный рабочий лагерь? Чтобы закрыть на это глаза, как делали многие другие? Или, наоборот, открыть глаза шире? Конечно, во время своих частных и служебных поездок он был свидетелем насильственной коллективизации, сталкивался с самым ужасным; единение труда и принуждения с применением насилия было ему знакомо… Что же стремился увидеть Платонов, возможно, даже сам того не зная? А получив отказ, как он, писатель, переживал его? Говоря другими словами, каким духовным посылом через полтора года он был побужден отправиться в Среднюю Азию?

Книга[544], которую писательская бригада посвятила Беломорканалу, не являлась первым коллективным сборником очерков. Сначала она несомненно пробуждает самые живые отклики, хотя и они вскоре уходят на задний план. Идея «коллективного писательства» пронизывает литературу с 1918 года. Жанр очерка снова стал превозноситься с начала тридцатых годов, особенно в ходе дискуссий в кругу РАППа. Этот жанр отвечал представлению о том, что в новом социалистическом государстве нужно открыть существующую в нем новую реальность, а чтобы описать ее, следует отправляться на место происходящих событий. С этого времени официальная критика требовала проводить обновление любого рода литературы через внедрение реальности в вымысел. Такой дар обновления является привилегией, данной советской литературе, буржуазный Запад не способен создавать новое. Хемингуэй, которого прежде ценили в СССР, считался исключением в области обновления жанра на Западе, но мастерами его были советские писатели. Произведения

такого рода, находящиеся между очерком и более или менее идеологической статьей, печатались в первую очередь. Коллективная книга о Беломорканале все же была особенной уже в силу масштаба заявленного замысла. Ей предстояло стать в равной степени великой и новой, невиданным прежде литературным феноменом, для создания которого лучшие писатели (официально — «попутчики») и будущие «советские писатели» объединили свои силы на благо создания общего произведения.

Масштаб проекта соответствовал масштабу обследуемого объекта, строительству гигантского канала длиннее Суэцкого, — этот безумный замысел не однажды занимал помыслы русских царей, чтобы неизменно потерпеть крах[545]. И только воля к созиданию советской власти, казалось, в состоянии осуществить подобное деяние. В целом же это была дважды осуществленная утопия. Сначала литературная: ведь форма коллективного произведения говорит о создании превосходящего все предыдущие опыты жанра, который воплощается квазиобщностью писателей, связанных единодушным порывом. Такой жанр превосходит мировую литературу современностью формы, построением и коллективной организацией текста на базе различных элементов, предоставляемых писателями. Но прежде всего это воплощение конкретной утопии по образу страны, ибо предметом книги является строение мифических размеров. Одно оно могло бы воплотить необычайную мощь советской власти, которая в свою очередь воплощается в ее вожде. Так книга обожествляет вождя. Реальность канала иная: человеческие и материальные катастрофы, возникшие вследствие совершенно ненужной, а затем жестко критикуемой стройки, заставляют вспомнить о «Чевенгуре», об истязаниях и бессмысленных рабочих заданиях.

А как же те 120 писателей, избранные Горьким и Авербахом, чтобы написать отчет о посещении огромной стройки? Перед отъездом они были приглашены на собрание в одну из московских гостиниц, где под руководством Семена Фирина, бывшего заместителя начальника ГУЛАГ а и лагерного начальника Беломорканала, в роскошной обстановке (в то время как в стране царил голод) состоялся своего рода предварительный коллоквиум. Впрочем, Фирин будет одним из соиздателей книги, вместе с именами Горького и Авербаха его имя появится на обложке тома. В эти дни он подробно информирует о технической стороне дела, об истории и общественной значимости, сообщает об официальном содержании проекта, что потом будет повторяться

сопровождающей командой ЧК в течение всего путешествия. Другими словами, писатели непосредственно были подчинены указаниям и идеологическому руководству ОГПУ. Вначале лагерь перестроили в духе «потемкинских деревень», из него были удалены политические заключенные и подготовлены развлекательные программы. После прибытия писателей на место в Северной Карелии для них был организован недельный круиз; по воде, как по суше, они проследовали до Белого моря, сопровождаемые «потемкинскими» декорациями. Время от времени они посещали добротные жилища, на остановках встречались с восторженными инженерами, заключенными, мужчинами и женщинами, рассказывавшими им о радости работать здесь, вырвавшись наконец из ада прежней жизни, полной преступлений. Жизнь на борту теплохода соответствовала, если воспользоваться более поздним определением Авдеенко, «раю коммунизма»[546], с обильными застольями, громкими тостами, всюду переходившими в дружеское общение. Единственный робко заданный вопрос, оставшийся без ответа со стороны чекистов, касался, по Авдеенко, отсутствия кладбищ в поселениях заключенных: страдания и смерть были спрятаны от «беглого» взгляда. Казалось, что в путешествии, в котором хотел принять участие Платонов, писатели, пользуясь выражением Этьена ла Боэти, приняли не только рабство, но и добровольное ослепление[547]. Спрашивается, при каких условиях? Известно, например, что Шкловский, один из наиболее активных авторов книги, вовсе не участвовал в путешествии: он предпринял его годом раньше, чтобы освободить своего арестованного брата, как он прежде вызволял его с Соловецких островов. Это вовсе не помешало ему стать редактором окончательного издания. Специальные архивы КГБ, относящиеся к обстоятельствам путешествия, до сих пор недоступны, поэтому в настоящий момент нельзя делать выводы и тем более выносить приговоры. Вместе с тем можно продемонстрировать некоторые наблюдения. В этом круизе наблюдатели представляли собой группу раболепствующих писателей, роль которых сводилась к участию в двойном спектакле, где они были одновременно и лицедеями и зрителями. Наблюдатели и актеры, приниженные или ликующие, в зависимости от того, какую роль они избрали для себя на качающейся сцене под наблюдением ЧК, они аплодировали другой, более великой сцене. Там разыгрывалась пьеса, текст которой они знали наизусть, фальшивка, пустышка: лагерь, «перековкой» превращенный в рай. Эта грандиозная сцена трансформируется впоследствии в великое мифотворческое

произведение, которое снова перенесут на сцену, на этот раз интернациональную[548]: даже упоминание о книге на Первом съезде советских писателей подразумевает овации.

Спектакль Беломорканала способствует появлению, в определенном смысле, необычайной книги, поскольку она является коллективным и эмблематическим осуществлением лживого свидетельства тех, кто выехал наблюдать действительность. Далекая от того, чтобы быть лишь бледным подобием пропагандистской затеи, эта книга придает литературе особый глянец, показывает ее новые возможности — пусть всего на несколько месяцев. При этом писатели являлись наемными исполнителями пьесы с победным пафосом, требующим едва ли не основания новой религии.

В действительности речь идет о бригаде (в военном и агрессивном смысле этого слова), чья задача — защита власти, которая их выдвинула. С этого начинается книга: «Мы выполняем задание партии»[549].

Из 120 путешественников только 36 названы в перечне соавторов: сперва на первой странице в алфавитном порядке, по принципу коллективного авторства, а затем в оглавлении с указанием авторов отдельных глав. Шкловский и Вс. Иванов, по их словам, взяли на себя «организацию литературного материала». При этом они следовали принципу, восходящему к футуристическим лозунгам и к практике переработки текстов издательской цензурой, которой со знанием дела занимался Вс. Иванов. Литературные параметры не учитывались; казалось, предметное содержание книги имело меньшее значение, чем ее форма, — в высшей степени современная, как с удовлетворением подчеркивали некоторые редакторы в своих выступлениях на Первом съезде писателей. Литература брала на себя важную государственную функцию, она была востребована для перевоспитания («перековки») людей. Неустанные напоминания об этой миссии в тридцатые годы позволяли брать на службу и писателей и читателей. Подобно тому как ГУЛАГ служил превращению вредных субъектов в добрых социалистов, литература должна была изменить мышление миллионов. Коллективная книга служила примером; от литературы больше не требовалось видеть мир, она должна была перевоспитывать его.

После возвращения из путешествия книга в течение трех месяцев спешно редактировалась без обращения к каким-либо личным путевым запискам. ОГПУ вновь предоставляло документы, которые использовались уже во время поездки (их список находится под рубрикой «Библиография» на последней странице). Это документы, якобы взятые из дел специально

выбранных заключенных, их «автобиографии», стенограммы нарочно организованных встреч, а также стенные газеты. Таким образом, источники были готовы заранее, репортаж исключал опрос или неподложный материал. Ни в коем случае речь здесь не идет об известном методе монтажа, называемом принципом новой эстетики. Монтаж предполагает разнообразие точек зрения и разнообразие материала, здесь же принцип разнообразия уничтожается. Столь же далека книга и от принципа, которым, по Сегалю, руководствуется литература путешествий: «Стремление вдаль — это радость ощутить что-то другое». ОГПУ остается почти единственным источником, как для видения, так и для текста, — по образу и подобию его внутренней системы донесений. Соответственно одновременно происходит и единение литературы с опекающими ее инстанциями. Рабство проявляется, с одной стороны, объективно (хвалебная песнь лагерю), с другой стороны — субъективно (в пишущем субъекте).

Удивительна судьба этой книги. Она появилась в январе 1934 года тиражом более ста тысяч экземпляров, была незамедлительно переведена на иностранные языки и с восторгом встречена летом на съезде писателей: ее основная функция состояла в том, чтобы стать орудием ритуального празднования триумфа обожествляемого Сталина. Но скоро дал о себе знать риск точного прочтения текста: могли возникнуть неприятные вопросы и выйти на свет в высшей степени нежелательные истины, спрятанные за фальшивыми фактами. Поэтому книга была быстро спрятана в «подземелье» библиотек (спецхран). Тем более что многие ее соиздатели один за другим попадали в немилость: после смерти Горького и ареста Ягоды сначала Фирин, а затем Авербах были объявлены врагами народа и в 1937 году расстреляны вместе со многими другими соавторами.

Таким образом, книга исчезла из публичных и частных библиотек и была сдана в макулатуру. Вместе с тем, известная и неизвестная, упоминаемая все чаще с начала «оттепели», названная Солженицыным позором русской интеллигенции, в советское время она странным образом отсутствовала в библиотеках. Экземпляр, который сейчас можно читать в Ленинской библиотеке, особенно показателен в этом отношении: здесь можно видеть не только черный штемпель на имени Авербаха, свидетельствующий о прохождении через руки ряда цензоров, но и явное свидетельство о временном нахождении книги в Австрии. Штамп с готической надписью подтверждает принадлежность ее Венской библиотеке. Можно себе представить, что она была вывезена оттуда по окончании войны во время вывода советских вооруженных сил, когда снова

предусмотрительно строились спецхраны. В 1998 году книга отпраздновала свое краткое возвращение благодаря анонимному русскому издателю, выпустившему ее еще раз. Весьма примечательная книга: много раз обработанная чиновниками, затем устраненная, пройдя препоны изменчивой судьбы, возрождение и возвращение из-за границы, она стала метафорой русской литературы XX века.

Видимый или не видимый в книге лагерь, если принять во внимание условия жизни на Беломорканале, был так или иначе местом медленного уничтожения людей. Лагерь является невыразимым объектом, которым сама литература ставится под вопрос, если следовать формулировке Адорно. Уже до путешествия писателей на Беломорканал Платонов столкнулся с этой проблемой. Он знал, что в действительности означает коллективизация. Платонов мог понять это во время поездок на свою малую родину, где он, агроном и инженер, хотел существенно улучшить условия жизни. В «Котловане» (1929–1930) он метафорически изобразил вымирание деревни и депортацию крестьян. Писатель путешествовал также по регионам, которые в 1931–1933 годах особенно сильно страдали от голода. С 1931 года он знал, что его прежние коллеги были арестованы как саботажники. Было ли ему известно, что они были посланы на Беломорканал? Это остается неясным, однако с 1930 года все его важнейшие тексты несут отпечаток какой-то особой осведомленности. Лагерь непосредственно упоминается в рассказе, действие которого происходит в Германии и который до его переименования в «Мусорный ветер» назывался «В 1933 году»[550]. Это соотносится со страшным годом «захвата власти» национал-социалистами в Германии (который стал явной темой рассказа) и в то же время — с коллективной конфронтацией русских писателей с ГУЛАГом. Это соответствует также ужасным событиям, которые Платонов наблюдал в Южном Поволжье и на Северном Кавказе: мучительный голод, организованный блюстителями власти как ответ и предостережение в адрес крестьян, противостоящих коллективизации. Итак, действительность лагерной жизни стала зримым или незримым фоном деятельности писателя в этом году. Речь идет не только о лагере Беломорканала: стройки подобного рода создавались, например, на Урале. Массовое уничтожение людей каторжной работой при скудном питании происходило не только в пределах лагерей. Систематическая организация голода находит отклик в рукописи пьесы «14 красных избушек», написанной Платоновым в том же году.

Однако образ лагеря дается опосредованно. В рассказе

«Мусорный ветер» он узнается при помощи метафорического путешествия, перенесенного в Германию. Рассказчиком является физик (возможно, еврей, но, несомненно, немецкого происхождения), враждебно настроенный по отношению к новому вождю нацистов. Давление, которому он подвергается, приводит его в сумасшедший дом. Он разбивает один из бесчисленных бюстов, повсюду расставленных для народного почитания. Его арестовывают, пытают, запирают в лагерь, который он покидает, чтобы пристыженным, нищим осесть в деревне, где свирепствуют голод и безумие. Мать, от голода потерявшая разум, баюкает своих детей. Где здесь Германия и где Советская Россия? Взгляд Платонова пересекает границы и сливается со взглядами преданных свободе людей XX века, выступающих против рабства и коллективного самоубийства. В этом рассказе не определена каузальная связь, что позволяет перемещать действие из голодающей деревни обратно в нацистскую Германию. Расположение лагеря в рассказе колеблется между обезлюдевшей деревней и городом, опустошаемым насилием и культом вождя.

Истощенный, призрачный образ выжившего лагерника Платонов снова ищет «среди своих»; начиная с «Чевенгура» они встречаются среди «прочих», особенно в «Котловане». Некоторые из них пребывают в состоянии между жизнью и смертью. Они полностью лишены смысла и радости жизни, блуждая на грани человеческого существования. Это не просто падшие ангелы, как их изображает, подобно Живаго, художественная литература того времени, показывая потерю ориентации в качестве индивидуальной драмы, конкретного примера «самоубийства». У Платонова зло коллективно и универсально, оно ставит под вопрос выживание человеческого рода. Это связывается с проблематизацией коллективного будущего: можно ли улучшить человеческое общество, не рискуя его уничтожением?

Платонов знал, что колебания по поводу включения его в бригаду для поездки на Беломорканал одновременно означали, что он никогда не был признан писателем официально; так с ним и обращались, то есть отстраняли. Как было показано, он напрасно настаивал на своем требовании: летом на съезде писателей его имя ни разу не упоминалось в стенограммах. Наблюдая такую настойчивость, можно задаться вопросом: осознавал ли он вообще смысл своих произведений, когда в феврале 1934 года посылал рукопись «Мусорного ветра» Горькому? Мастер литературы ответил, что это «мрачный бред»[551]. Платонов легкомысленно не берет в расчет неприемлемый характер своих текстов, им движет желание увидеть их опубликованными. К счастью, Горький для

сглаживания ситуации еще до прочтения рассказа включил Платонова в бригаду, отправляемую в Туркмению[552]. Платонов, в полном восторге от пустыни, остается там на два с половиной месяца, с марта по май, и пишет очерк за очерком. После возвращения, без всякой оглядки на социальный заказ, он создает рассказ «Такыр»[553]. В начале 1935 года Платонов снова приезжает в Туркмению, на этот раз свободно, по приглашению местного Союза писателей. Он в высшей степени доволен своим уединением и привозит оттуда повесть «Джан»: «Опять я Амударья, опять я в песках, в пустыне, в самом себе»[554]. Что же открыл он в этой экзотике? Достигла ли его устремленность своей цели?

Центральная Азия внешне не имела ничего общего с Беломорканалом. Начиная с XIX века она была одной из целей «путешествия на Восток», позволявшего поэтам вырваться из оков столичной жизни. Однако в России традиционно было принято посещать Крым или Кавказ. Центральная Азия, покоренная без столь героических сражений, привлекала к себе внимание лишь в очень малой степени. Исключением в начале XX века был, вероятно, лишь Федоров, к чьим идеям и их истолкованию обращался Платонов, и Хлебников, странствующий поэт футуризма. Оба интересовались этим краем и видели в нем колыбель человечества. Платонов также очарован Центральной Азией. Он открывает там другую культуру, ведь до этого времени он никогда не покидал Россию. Возможно, в это царство ввело его чтение Фирдоуси[555]. Он воспринимает в первую очередь важные и понятные вещи, являющиеся продолжением его писательских исканий, те, о которых стоит задуматься[556]. Какую реакцию вызывало в нем открытие этого края и коллективных представлений, в которые он вникал?

Там, где встречаются великие цивилизации между Амударьей и Сырдарьей, плодородные илистые воды двух мощных, порой грозных потоков, спадающих с крыши мира, вызывают к жизни цветущие, подобные нильским оазисы. Эти удивительные сады всегда вдохновляли поэтов и художников, возвращая к мифам о потерянном рае арабского и персидского средневековья. Упоминание о рае соответствовало идее прежнего счастья, «домонгольского» золотого века, или, с другой стороны, идее «катастрофы». Дуализм «ад/рай» также является одной из самых значительных тем творчества Платонова, глубоко укорененной в его революционном мировоззрении.

Катастрофа, уничтожившая рай Центральной Азии, представала в коллективном сознании в разных образах. Туркменские послы пытались убедить Петра Первого помочь им

разрушить проклятую плотину, которую хан Хивы из чванства приказал построить на Амударье, чтобы вывести ее из природного русла. На самом деле Амударья изменила свое течение в XVI веке. Ранее она впадала в Каспийское море к западу от Хивы, а сегодня — севернее и в Аральское море. По мнению послов, изменение течения реки позволило бы возродить цветущие оазисы на больших бесплодных почвах западнее Хивы. Уже тогда каналы и плотины находились во власти деспота, который по собственному усмотрению был волен менять рай на ад. Старое русло превратилось в пустынную низину ниже уровня моря — впадину Сары-Камыш. Эта особенно дикая, долгое время труднодоступная местность в легендах называлась бывшим морем. Именно здесь происходит действие повести «Джан», в пустыне, по которой странствовали жалкие остатки погибающего народа. Петр Первый отказался тогда ехать в Хиву, самый дикий из городов-оазисов; этот регион привлек только нескольких ищущих обогащения авантюристов. В 1819 году генералу Николаю Муравьеву впервые удалось пересечь пустыню со стороны Каспийского моря с миссией установления официальных отношений с ханом Хивы. Муравьев написал наглядный отчет об этом приключении «Путешествие в Туркмению и Хиву в 1819 и 1820 годах», опубликованный в 1822 году, который, по всей видимости, был известен Платонову[557]. Муравьев закончил свою жизнь в Задонске, под Воронежем, где был похоронен и где появилась единственная посвященная ему книга. В «Джане» Платонов называет топографические пункты, которые упоминаются у Муравьева: он упоминает скалы Усть-Урт и их труднодоступные гроты в западной части впадины Сары-Камыш, которую называли «дном бывшего моря», исчезнувшую реку, остатки соленой воды — все это находим и у Муравьева. Однако Муравьев опровергает то обстоятельство, что жители Хивы были в состоянии построить плотину, чтобы повернуть течение реки. Как человек Просвещения, он больше склоняется к гипотезе, что причиной гибели природы и людей стало сильное землетрясение. Уже здесь звучат мотивы, которые позднее будут свойственны советскому мифу о Беломорканале: работа фараоновского размаха, реальная и мифическая одновременно, которая так изменяет течение рек и экологическое равновесие региона, что рай превращается в ад. Возможно, поэтому Платонов сделал пустыню Сары-Камыш, место адских блужданий народа «джан», центром своего произведения, где сталкиваются волюнтаризм человека и его беспомощность. Что же еще означает для него это место несчастий?[558]

Вопрос о Центральной Азии имел в советскую эпоху особое значение. Еще в 1930 году писательская бригада была послана в

Туркмению, чтобы поддержать ее советизацию. Во главе делегации стоял Павел Павленко. Он привез с собой очерк, который вскоре был предложен как образец жанра[559]. Платонов определенно читал его «Путешествие в Туркменистан», в котором озвучивалась официальная точка зрения на Центральную Азию. Речь идет о призыве разрушить старую Туркмению («Туркмения прошлого ликвидируется»)[560] и о буквальной «перековке» всех материалов, которые там обнаружатся. Согласно Павленко, руины, археологические находки и даже черепаховые панцири являются только сырьем, подлежащим переплавке, чтобы послужить построению нового общества. Все, люди и материя, должно быть переплавлено. С точки зрения Павленко (т. е. новой власти), в пустыне нет ничего, что пригодилось бы в будущем.

В своем изображении пустыни Платонов придерживается официальной точки зрения, но и показывает ее с другой стороны. Каждому обитателю пустыни он отдает должное по справедливости — как мертвой, так и органической материи: от дерна, булыжника и развалин до несчастного верблюда. Он видит в пустыне покорную жизнь отдельных обитателей. Но прежде всего у него отсутствует воинственный и оптимистичный тон строителей будущего. Туркмения «Джана» — далеко не предмет каких бы то ни было восторгов, это царство теней и неопределенности. Это отечество странствующего народа — место, которое часто называют «адом всего мира […] адом для всей земли […] всемирным адом» (С. 457)[561]. Здесь мы оказываемся на противоположном полюсе по отношению к «раю человечества», который обещали новые властители. Народ «джан» проходит через ад по дну «бывшего моря», чья совершенная и необъяснимая сухость усиливает драматическую окраску /изображения/.

У народа «джан» есть только душа (об этом свидетельствует его имя)[562], настолько он повержен в нищету. Люди так измучены и ограблены властителями, что потеряли желание жить. Но они не стремятся иметь крышу над головой: их поглотила пустыня, они блуждают там и потеряны навсегда.

Закончив учебу, протагонист Чагатаев покидает Москву и уезжает в Туркмению. Тамошняя коммунистическая ячейка посылает его в места, где исчез народ «джан» и где он провел детство. Его миссия заключается в том, чтобы найти свой народ и вернуть его к жизни: «В аду твой народ уже был, пусть поживет в раю» (С. 453), — иначе говоря, обратить его к строительству социализма.

Они беглецы и сироты отовсюду и старые,

> изнемогшие рабы, которых прогнали. Потом были женщины, изменившие мужьям и попавшие туда от страха […]. И еще люди, не знающие бога, насмешники над миром… (С. 453).

Что понимают они под адом, где «„джан“ уже был»? Прошлое этого народа смутное, в нем — эксплуатация и каторжный труд по созданию оазисов. Все его представители физически и духовно искалечены рабским и нищенским существованием, это беглецы, которые вновь обрели себя и живут как изгои общества, отрезанные от всех. Ад — это и бессмысленные, бесконечные страдания, которым их подвергала гвардия хана, потому что считала их париями. В этом сказании, в некоторой степени определенно намекающем на черты русского народа, деспотическое государство, хан Хивы — носитель законной власти переступает границы. Долготерпение перед лицом насилия над собой приводит наконец людей к тому, чтобы повернуть его против самих себя: в одном из эпизодов, изображающем их жизнь, они устремляются к неминуемой смерти, покидают пустыню, чтобы противостоять вооруженным защитникам города. Однако их пощадили, то есть навсегда лишили смерти. Не имея возможности умереть, они потеряли интерес к собственному выживанию. Разного рода намеки касаются в равной степени как прошлого туркменского и русского народов, так и советской современности. Во всяком случае, эти люди не в состоянии освободить себя собственными силами, жизнь в их глазах не имеет более смысла. Они лишь отбросы опустившегося человечества — худшее, что может случиться с людьми.

В двух метафорах содержится ответ на только что изданную книгу, описывающую Беломорканал: насильственное перевоспитание народа в лагере или за его пределами и роль вождя, выступающего в качестве спасителя. В результате возникает два комплекса вопросов: как удастся Чагатаеву в царстве «джана» привить народу вкус к жизни при социализме? Будет ли применяться перевоспитание? И еще: можно ли вообще изображать крайнее унижение человека? Как и какой ценой можно наблюдать людей, уже переступивших границы жизни?

Платонов начинает с эпизода, посвященного Вере (женщине, которую герой встретил в Москве до своего отъезда и женился на ней), с размышления о постулате Достоевского: человек не обязательно стремится к счастью. «Никто не обязан быть счастливым», — утверждал активист из повести «Котлован». Счастье — это вопрос выбора, объект вожделения, который при

определенных обстоятельствах может отсутствовать. Искушение несчастьем, порыв саморазрушения a priori имеют для Платонова самое высокое значение. Эта идея в рассказе связана с сюжетом об Ормузде и Аримане, который по-своему и на новый эстетический лад толкует манихейский миф и оппозицию братьев-близнецов, воплощающих добрую и злую силы[563].

> Чагатаев понимает миф по-своему: он считает, что Ариман не хотел счастливой жизни для своего народа, его не прельщали роскошные фруктовые сады Ирана, ему было бы приятнее победить Ормузда, лишить его этих садов или создать такие же.

Когда Чагатаев вновь находит несчастных представителей странствующего народа, он узнает их, но они забыли его. Характерно установление контакта с людьми: он не выступает перед ними с речью, не призывает собраться вместе — кажется, ему вовсе нечего предложить им. Он сначала выискивает их, одного за другим, и там, где находит, разглядывает и касается, временами даже поглаживает их. Он молча улыбается. Он наблюдает и размышляет, пытается понять их естество. В порыве рассеянного и смиренного пангуманизма, с бесконечной нежностью он контактирует с людьми и с животными, даже с неодушевленными объектами. Постепенно он превращается в них, оставаясь, однако, самим собой. До самого дна он постигает вместе с ними их страдания и лишения. Герой далек от того, чтобы начать их перевоспитывать, он сопровождает их в странствиях по пустыне и снова задается вопросом: как найти счастье в этом аду? Так он колеблется между позицией сострадающего спасителя и наблюдателя, сохраняющего дистанцию. В рассказе ему противостоит грозный двойник, Нур-Мухаммед, которому местные власти поручили спасение народа «джан»[564]. В отличие от Чагатаева, у него есть четкий план, обеспечивающий своеобразное «выживание» этому народу: так как ослабевшие люди не обладают в его глазах никакой ценностью, он ускоряет их гибель бесцельными странствиями по пустыне. Это вождь, несущий несчастье и обман, заставляющий людей идти до изнеможения. В поисках удовольствий он доходит до того, что насилует маленькую Айдым.

Размышления о благе людей и о мессианстве революции в платоновских текстах многогранны и богаты ассоциациями. Здесь следует указать на след, ведущий от опосредованного знакомства с лагерем на Беломорканале к путешествию в Среднюю Азию. Идее насильственного перевоспитания масс противопоставляется практика участливого сострадания, полного такта и сомнения.

Человек изначально не может соответствовать роли спасителя, потому что нельзя понять несчастье другого без эмоционального участия, а это требует самопожертвования или каких-то иных жертв. Как показано в рассказе, любое заготовленное заранее решение не годится для такой многосложной задачи. Социалистическая модель, предлагаемая в качестве решения, лишь навязывается действительности; но она имеет общее, универсальное измерение, связывающее ее с рядом мифов.

Творчество Платонова способно сплести в одно целое боль и поэзию мира так, что читатель чувствует себя втянутым в мифическое приключение, сочетающее вечные человеческие проблемы с современностью. Он одновременно выбит из колеи и охвачен сильным сопереживанием. Это нашло выражение, например, в величественной сцене с орлами, в которой христианские элементы сплавляются с греческими мифами и зороастризмом. Чагатаев, странствующий со своим изголодавшимся народом, идет на крайнюю меру и решает предложить орлам в качестве приманки свое тело, чтобы попытаться убить их и накормить их мясом народ «джан». Он ложится на землю и обращает свое лицо к небу. Эта в высшей степени волнующая сцена пробуждает в спасенном первый слабый толчок жизни. Кажется, к Чагатаеву вернулась его прежняя сила: он находит место, где прежде была деревня, и сам строит дом, кирпич к кирпичу. Однако народ «джан» так и не выказывает воли к выживанию. Тогда он дает людям еду, крышу над головой и время для сна и возвращения. Чагатаев думает не о том, чтобы пожертвовать людьми во имя далекого мифического счастья: он наконец понимает, что избежать ада можно только с помощью индивидуальной воли. В конце все выглядит так, будто его миссия провалилась, — ведь после того, как он снова пробудил волю к жизни в поверивших ему людях, они вдруг исчезли, ушли на все четыре стороны. На этой ступени развития люди явно предпочли уйти, чтобы найти опору в жизни, каждый в поисках собственного счастья.

> Чагатаев вздохнул и улыбнулся: он ведь хотел из своего одного небольшого сердца, из тесного ума и воодушевления создать здесь впервые истинную жизнь на краю Сары Камыша, адова дна древнего мира. Но самим людям виднее, как им лучше быть. Достаточно, что он помог им остаться живыми, и пусть они счастья достигнут за горизонтом… (С. 514).

Ни вместе, ни под предводительством спасителя не могут эти люди найти своего счастья. Чагатаев возвращается в Москву,

чтобы тоже заняться устройством своей судьбы: проект коллективной жизни отступает перед жизнью индивидуальной. Таков рассказ, вначале предназначенный Платоновым для печати. Никоим образом он не мог соответствовать духу времени. Его вторая редакция, которая несомненно претерпела изменения под давлением издателей, разворачивает сюжет в сторону восхвалений коллективной жизни. Непосредственно после изображения краха был добавлен длинный эпизод. Чагатаев через некоторое время вновь возвращается в построенную им деревню, которую покинул народ «джан»; там он снова встречает беглецов. После периода самостоятельной жизни народ, сильный и благополучный, его мужчины, женщины и стада, вернулся в свою деревню в твердом намерении коллективно строить свою жизнь. Казалось, новая концовка рассказа с оптимистическим утверждением коллективной жизни несомненно более способствовала его публикации. Однако изображение невиданного колхоза, где богатства льются из непонятных источников, где, как по волшебству, слепые прозревают, а старики вновь обретают молодость, окрашено тонкой иронией. Как часто бывает у Платонова, она придает такому разрешению конфликта характер бурлеска, который лишь маскирует незавершенность повести.

Другое воздействие, вызываемое чтением рассказа, касается взгляда на человеческие слабости. Как следует показывать читателю то, что невыносимо для всех? Как держать себя, открыв, подобно Чагатаеву, ужасающую нищету своего народа? Некоторые действительные и фиктивные путешествия могут открыть то, что видеть не хочется: невыносимый вид униженного перед всеми человека, оказавшегося на грани человеческого и не имеющего воли вернуться к жизни. Таков взгляд на лагерь, на изможденных живых мертвецов, на сошедших с ума, на обессилевших, на людей, которые должны жить в аду. Если наблюдатель при виде всего этого не верит, что может сотворить чудо, он теряет почву под ногами и веру в то, что сможет избежать подобной судьбы. Он едва ли надеется не быть вовлеченным в процесс обезличивания, обесчеловечивания. Так говорится в лагерной литературе Бруно Беттельхайма и Примо Леви при описании «Muselmänner», на которых лучше не смотреть вовсе, чтобы избежать ужасного, смертельного заражения. Наблюдатель отворачивается под воздействием страха, чтобы сохранить собственную жизнь, — или же, если хочет любой ценой подчинить другого, он должен утверждать право своего существа и своей веры. Как это делал злой «спаситель» народа «джан» Нур-Мухаммед. Как это на свой лад делали писатели из бригады

Беломорканала и все остальные, которые действительно не отворачивались, но решали спастись лицемерными признаниями или дачей ложных показаний. Это могло послужить девизом коллективной книги о строительстве Беломорканала. Образом Чагадаева Платонов, со своей стороны, утверждает позицию свидетеля в литературе — свидетеля в том сильном и ужасном смысле, который придал этому слову XX век. Возможно, это оправдывает ожесточенную борьбу писателя против всех и со всеми за публикацию своих произведений. Он не мог смириться с молчанием литературы, написанной «в стол», считал, что свидетельствовать должно слово, возвращенное тому, у кого оно было отнято, ибо слово неделегируемо.

Чтобы продемонстрировать бесчеловечность, Платонов обращается к приему, который позволяет как читателю, так и его героям не отворачиваться от происходящего, но смотреть без принуждения. При этом в текстах Платонова видение — это не просто зрительная фиксация, подобная фотографии: оно отмечено эмоциональным участием и поэзией. Образы возникают и организуются с помощью взятых из видений метафорических деталей и смещений. Так, распад просматривается через изображение случайных предметов: булыжник, тряпка, чертополох, умирающее животное. Что касается людей, то их раны показываются не более отчетливо, чем их лица. Бесцветные или отсутствующие глаза, фактура портрета с расплывчатыми чертами и тончайшими подробностями напоминают Альберто Джакометти. Цвета не называются. Присутствие серого цвета опосредованно, но он остается рассеянным и более передается через услышанное, нежели увиденное. Или даже через то, что совсем не слышно: человеческий язык распадается, по большей части сводится к бормотанию и ропоту или же к бессмысленным словам. Кажется, лишь ветер говорит устами мертвеца, чей череп Чагатаев нашел в развалинах: «Он умер и теперь открыл рот, в котором говорили теперь что-то ветер и песок» (С. 484).

Говорящий ветер является вождем — «всеобщей ведущей силой»: он гонит чертополох, за ним следуют овцы, за которыми, в свою очередь, идут люди. Ветер одновременно занимает место вождя и всеобщего дискурса: пугающее видение заброшенности превращается в грандиозное и кричащее изображение абсурда. Оно берет силу из видения мира, определяющегося в основном тонкой игрой соотношения деталей и абстракции. Мир становится своего рода нескончаемым наброском, вновь создаваемым нагромождением обломков и звуков реальности. Абстракция, выразительная сила случайно выбранных деталей и движений образуют тот прием, благодаря которому Платонов

делает ад читаемым. И это чтение воздействует тем сильнее, чем более опирается на силу воображения читателей; глубоко потрясая, оно тем не менее оказывает гуманистическое воздействие.

Путешествие на грани человеческого — не новость в области искусства. Пиранези и Данте уже делали попытку заглянуть за роковые ворота. Но здесь речь идет о трагическом наследии XX века, реально существующей модели для создания вместо рая потустороннего «ада на земле». В этом смысле Платонов переносит европейскую драму в современность, где стоит покинутая колыбель человечества. Вместе с тем он придает своему свидетельству новое измерение и добавляет литературный вымысел. Платонов принадлежит к тем, кто понял необходимость этого начинания; вероятно, он был первым. Тем самым писатель преодолел невозможность морального посыла, заключающегося в том, чтобы говорить то, о чем не принято говорить, показывать, что обычно не показывают. Не обладая стратегией взгляда и слова, сохраняющей достоинство наблюдаемого и наблюдателя, писатель, рискующий поехать в такой регион, обречен на молчание или на ложь. К тому же он должен быть одержим неодолимой силой пророческого творчества.

Внимание привлекает контраст между «слепотой» книги о Беломорканале, которую опубликовали путешествовавшие писатели, и проницательным взглядом Платонова, направленным на обезличивание, обесчеловечивание людей. Кажется, Платонов никогда не забывал в туркменской пустыне о том, что он по инерции стремился видеть всегда и везде. Во время путешествия от одного региона к другому он ищет тот из них, где наилучшим образом находит свое место литературный объект. Расположение в пространстве позволяет расширить видение. Если даже отвлечь его от спрятанного с географической точки зрения объекта, никакая сила не в состоянии воспрепятствовать Платонову видеть действительность.

Анны Эпельбуа (Париж)

V. Перевернутая перспектива: изгнание как путешествие — путешествие как изгнание

Изгнание как путешествие: русский взгляд Другого (1920-е годы)

Михаил Бахтин в своей работе 1920-х годов «К философии поступка» рассматривал противопоставление *я* и *другой* как «высший архитектонический принцип действенного мира поступка», как «два разных, но соотнесенных между собой ценностных центра», вокруг которых «распределяются и размещаются все конкретные моменты бытия»[565]. Обозначенное Бахтиным противопоставление было особенно актуально именно в 1920-е годы, когда вследствие исторических катаклизмов, связанных с мировой войной и революцией в России, пришли в движение огромные человеческие потоки: с востока на запад двигались изгнанники, беженцы, посредники, миссионеры. Великий исход из России сформировал особый тип личности, долгое время воспринимавшей изгнание как путешествие и сохранявшей взгляд и оценку Другого. В работе «Философии поступка» Бахтин, в частности, писал: *«Я* и *другой* суть основные *ценностные категории,* впервые делающие возможной какую бы то ни было *действительную оценку*»[566].

В период между двумя мировыми войнами XX века, в особенности после революции 1917 года, поездки из России в Европу (и в первую очередь в Германию и Францию) так или иначе были обусловлены идеологически. Зачастую они являлись формой вольного или невольного изгнания, связанного с отношением к большевистскому режиму. Как правило, поначалу изгнанники избегали называть себя эмигрантами, долгие годы сохраняли российское гражданство и ждали удобного момента для возвращения в Россию. Иногда, по очень разным причинам, такое возвращение действительно происходило через несколько лет (достаточно вспомнить Алексея Толстого, Андрея Белого, Марину Цветаеву, Бориса Пильняка и мн. др.), но нередко дело заканчивалось «окончательной» эмиграцией. Но и в таком случае «путешествие» оставалось важным элементом их мироощущения в целом. Так, Мартын, герой романа Владимира Набокова «Подвиг» (1932), возвращаясь из послевоенного Берлина в места своей европейской «оседлости» и отвечая на вопрос попутчика в поезде, не путешественник ли он, воскликнул: «Именно!.. Путешественник в самом широком смысле!»[567]

Другой возможностью выехать из России становились служебные или творческие командировки, многие из которых длились с небольшими перерывами долгие годы. Здесь особенно

примечателен феномен Ильи Эренбурга, в общей сложности проведшего в Европе почти двадцать лет. Однако при всем различии мировоззрений и судеб этих людей обращает на себя внимание связывающее их почти неизбывное ощущение «другости» по отношению к Европе, заметное сходство в восприятии ее быта и бытия. Это и позволяет говорить о наличии *русского* взгляда Другого и, применительно к обстоятельствам, взгляда русского путешественника, для которого открывались свои, только для него видимые перспективы.

Как известно, Достоевский считал, что, в отличие от немца или француза, русский человек, теряя национальную принадлежность, теряет все. Такое самоощущение модифицировалось в течение всего XX века и даже нашло отражение в произведениях российского постмодернизма. Так, Виктор Ерофеев в своей книге «Энциклопедия русской души» пишет:

> Тоска по родине в гораздо большей степени оказывается родиной, чем сама родина. Другие родины можно поменять одну на другую без особой болезни. Не это ли поразительное свидетельство значительности русской сущности. Миллионы русских эмигрантов XX века, изнывавших в Берлине и Париже, неустроившихся, озлобившихся — пример могущества России[568].

В другом месте Ерофеев поясняет: «Мы не складываемся в чужой шкатулке. Мы — хвостатые…»[569]

И действительно, в 1920-е годы многим русским людям отъезд из России казался «концом биографии»[570]. «Потеряны и разбиты часы — началась жизнь *вне времени*», — писал в Берлине Алексей Ремизов[571]. Подмеченное еще Петром Чаадаевым вечное путешествие, «хаотическое брожение» русских умов не только вне времени, но как будто и вне пространства — наиболее частое и характерное самоощущение изгнанников из России, оказавшихся в Европе в 1920-е годы. Даже активный посредник и миссионер Федор Степун чувствовал себя там *бродягой,* ибо, по его собственным словам, российское западничество — «лишь интеллигентское преломление народного бродяжничества», а *отрыв от корней* — типично русская духовная неукорененность[572].

И действительно, путешествие приобретало для русских изгнанников онтологический, «бытийный» смысл. «Путешествие начинается не с изгнания, а с вечного вопроса», — подметил исследователь творчества Гайто Газданова[573], в произведениях которого понятие «путешествие» получило знаковый характер.

Связь жизненного («бытийного») и литературного («метафизического») аспектов возникала постепенно и претерпевала изменения в разные исторические эпохи.

Обращаясь к запискам русских путешественников 1920-х годов, следует иметь в виду, что они представляют лишь *определенный этап в истории литературного жанра*, нередко выступавшего под кратким названием «путешествие». Как известно, история этого жанра в России восходит еще к XVII–XVIII векам.

Первые поездки русских людей в Европу стали более или менее регулярными в период царствования Петра Первого. В эти путешествия люди, как правило, отправлялись *насильственно*; притом сами поездки носили своего рода *идеологический характер*. Ведь европейские страны, куда подданным Петра надлежало ехать учиться, считались «басурманскими» и еретическими; само путешествие ассоциировалось с *изгнанием из страны,* ссылкой, даже с возможной гибелью. Прощание было горестным: невесты уезжавших часто надевали траурное платье.

Даже последующее более близкое знакомство с обычаями и языками европейских стран не смогло полностью снять ощущение изгнания и трагического предчувствия, ассоциировавшихся с путешествием за границу. Многие из подобных предчувствий действительно оправдывались: ведь именно с путешествиями на Запад было связано появление уже в Древней Руси инакомыслия и сознательной эмиграции (невозвращения) в страну. Так, при Иване Грозном один из вернувшихся из Европы молодых людей, особенно успешно обучавшийся в западных университетах, был казнен за свободомыслие. А при Борисе Годунове из пятнадцати юношей, посланных учиться в европейские университеты, вернулся только один. Уже в Древней Руси имелись и свои первые известные «диссиденты» (князь Андрей Курбский), и первые «западники» (Николай Ордын-Нащокин)[574].

Однако побывавшие за границей русские люди далеко не всегда оставляли дневники или путевые очерки. Ярким исключением из этого правила явились записки стольника Петра Толстого, предка всех Толстых-писателей, в том числе и «красного графа» Алексея Толстого. Стольник Толстой был послан в Европу Петром Первым и провел там довольно длительное время — с 1697 по 1699 год — якобы для подготовки будущего визита русского царя. Но визит не состоялся, а сам стольник вместе с сыном позднее был казнен при очередной смене власти в России.

Мировоззрение Толстого для того времени было уникально: он не противопоставлял Европу и Россию как два мира, но считал

их звеньями одной цепи общего развития. Характерно, что при всем энциклопедизме и эпичности мышления Толстого его авторское «я» определялось именно национальной гордостью. Постепенно путешествие стало оцениваться не только как тяжкий труд, но даже как героическая борьба с *«открытым пространством»*[575].

В последующие эпохи русские поездки за границу носили учебный, просветительский или же развлекательный характер. Но в разные царствования они то поощрялись (при Екатерине или Александре Первом), то почти запрещались (при Павле или Николае Первом). Однако в любом случае не было достаточных условий для полного исчезновения недоверия и настороженности по отношению к Западу. Русское отношение к нему *изначально* вобрало в себя, на первый взгляд, противоречивое сочетание ощущений: изгнание и убежище, чужбина и пристанище свободно мыслящего человека, смертельная опасность и возможность спасения, тяготение и последующее разочарование.

Этот дуализм русского просвещенного сознания в полной мере выразился в XIX веке. Хрестоматиен пример Александра Герцена, покинувшего Россию по идеологическим (политическим) причинам, но именно в Европе разочаровавшегося в Западе и в идеях демократии. Признанный западник Иван Тургенев, получивший образование в Берлинском университете, более половины жизни провел в Европе, но со временем все глубже переживал свою оторванность от родных корней. Лев Шестов, автор известной биографии Тургенева, подметил в нем наряду с по-немецки «вышколенной мыслью» какую-то «непонятную тоску»[576].

Уже в самых ранних и знаменитых произведениях этого жанра в России — «Путешествие из Петербурга в Москву» (1790) Александра Радищева и «Письма русского путешественника» (1797–1801) Николая Карамзина — проявляются его специфические особенности. Первое, о чем следует упомянуть, это *временное и пространственное несовпадение* реального путешествия и его описания. Об этом свидетельствует, например, тот факт, что первоначальные «путевые» наброски Карамзина были написаны им еще до поездки в Европу. Это несовпадение сохраняется, даже если путешествие описывается в форме дневника, датированных путевых заметок или писем. Впрочем, такая особенность не является только русской; она связана с авторским стремлением к своеобразному «выравниванию времени», к собственной «реабилитации перед историей»[577].

Однако в случае Радищева имеет место, по сути дела, путешествие в Европу, выступавшее в виде своеобразного

идеологического подтекста. Ведь в 1768 году группа из шестнадцати человек, среди которых был Александр Радищев, совершила длительное путешествие на Запад, во время которого русские путешественники посещали университетские лекции, в том числе и по философии. Характерно, что первые записки Радищева, уже связанные с *русскими* обстоятельствами, появились лишь в 1772 году, а его знаменитое «Путешествие» и того позже. Таким образом, как ни парадоксально это звучит, путешествуя «из Петербурга в Москву», автор описывал свои европейские впечатления и вызванные ими мысли. Как известно, произведение Радищева повлекло за собой репрессии по отношению к нему в России.

В XX веке жанр «путешествий», как стремившийся к *преодолению* конкретного пространства и времени, оказался наиболее «подготовлен» к мифологизации. Доказательством этому служит и характерное ощущение русских людей в Европе, будто настоящее исчезает из их существования: оно либо «сплавляется» с прошлым (впечатление Нины Берберовой в Берлине)[578], либо заменяется *вечностью,* вбирая в себя прошлое и будущее (Михаил Осоргин о жизни в Париже)[579]. Дмитрий Мережковский и вовсе ассоциировал понятие чужбины с *пустотой,* выстраивая антитезу: чужбина, пустота, свобода — Россия, плоть, рабство[580].

Нетрудно заметить, что это противопоставление восходит к известному философскому труду Мережковского «Достоевский и Лев Толстой» (1902) о двух русских гениях, представленных соответственно в качестве *ясновидца духа* и *ясновидца плоти.* Позднее Освальд Шпенглер в трактате «Закат Европы» (кстати, очень известном в кругу выходцев из России) закрепил этот мифологический дуализм русского духа, связав его *святость с* Достоевским, а *большевизм* — с Толстым. С такой точки зрения, весьма любопытным представляется замечание Бориса Зайцева, касающееся русских в Европе:

> Эмигранты же, как птицы небесные, не пекущиеся о дне завтрашнем […] радуются солнцу, воздуху и вновь готовы ничего не делать, как доселе ничего не делали.

Эта «бродячая Русь — не то скифы, не то цыгане, не то художники, не то революционеры»[581] явно предстает у Зайцева как сообщество *людей божьих*, живущих, подобно святым, более духовной, нежели земной заботой.

В этом же ключе, несомненно, можно рассматривать и резкое неприятие Гайто Газдановым личностного «примитивизма» практичных французов. Он объяснял его «последовательностью

нескольких поколений, вся жизнь которых заключалась в почти сознательном стремлении к духовному убожеству, к „здравому смыслу“»[582].

«Я люблю весь этот добротный скучноватый рай — Германию», — не без доли иронии признавался Роман Гуль и замечал, наблюдая немецкую забастовку и рабочие волнения в Берлине: возмущенная толпа обходит газоны, цветники, сады — «из германских берегов реки без приказанья не выходят»[583].

Противопоставление русского духовного, творческого хаоса приземленности европейского, в особенности немецкого, мещанского порядка — почти общее место в произведениях путешественников из России. Причем возникало оно не только в сознании изгнанников и эмигрантов, но и у революционно настроенных «гостей» из Советской России. Так, Лариса Рейснер сетовала, что от немецкого пролетариата «воняет» разложением, так как он поражен «проказой мещанства»[584].

Ярким исключением можно считать лишь Марину Цветаеву, принявшую за точку отсчета не бытовые впечатления, но высокое немецкое искусство. Россия «тяжела», Франция — слишком «легка», «Германия по мне», — утверждала Цветаева[585]. Ей импонировала Германия как «тиски», сдерживающие «безмерность» ее собственной души. Ей представлялось, что именно немцам удалось «скрутить быт в бараний рог» тем, что они полностью ему подчинились:

> Ни один немец не живет в этой жизни, но тело его исполнительно […] нет души свободней, мятежней, души высокомерней[586].

Вместе с тем от ее взгляда не ускользнула ни вызывающая чувство «усталости» чистота послевоенного Берлина, где даже деревья «без тени», ни «подозрительно серое», но *цветущее* — на пиве с сосисками — вдовство немецких женщин[587].

Активизация в сознании российских путешественников одного из основных элементов мифа о «русской идее» (противопоставившей, как известно, всецелый Божественный разум — ограниченному человеческому рассудку) стала, по-видимому, реакцией на трудности духовной и бытовой адаптации в Европе. Сюда же можно отнести и, говоря словами Николая Бердяева, неумолимую «власть пространства над русской душой». По мнению Эльды Гаретто, для русских изгнанников она становилась скорее памятью о потерянных времени и пространстве, так как речь могла идти о пространстве «отчужденном»[588].

Ощущение жизни *вне пространства*, как ее нередко

воспринимали русские путешественники в Европе, могло усиливаться ощущением *узости* жизненного пространства. Михаил Осоргин, вспоминая за границей о русских просторах, писал об окружавшем его усадьбу русском лесе, «уходившем в такую даль, что поместились бы на его пространстве в дружном и свободном сожитии, ни из-за чего не споря и не воюя, Франция и Германия»[589].

«Я вырос в хаотической божественности русской природы», — вспоминал Роман Гуль, противопоставляя свои воспоминания окружавшим его «декоративным» и аккуратным немецким пейзажам[590].

Русский человек, по тем или иным причинам задержавшийся в Европе, даже чувствовал некое мифическое «смещение» природных циклов. Здесь любопытно вспомнить, что именно следование размеренной цикличности самой природы во многом определило стиль жизни в деревне Обломовка, а также характер Ильи Обломова — героя, ставшего символом русского типа личности[591].

В феврале и марте 1922 года Борис Пильняк писал из Берлина:

> Зима, Россия, пьянство, — воробьи здесь чирикают, ручьи текут […] Здесь уже деревья распустились, — и не могу я этого перенести в марте, обман, в Россию хочу!!! [592]

Европейский пейзаж лишний раз давал возможность почувствовать себя на чужбине. Роман Гуль замечал во Франции:

> Это небо не наше. Это небо с полотен французских импрессионистов. Такого розовато-голубоватого, и с желтью, и с прозеленью, неба в России не бывало[593].

Наиболее тесно соприкасались с «чужой» природой русские эмигранты, которым пришлось, зарабатывая себе на пропитание, трудиться на земле, в поместьях и на фермах. И здесь претерпевало изменения традиционно русское отношение к земле, менялось даже само понятие этого феномена. Отмечая, что европейское понятие земли связано с цивилизацией, а русское — с природой, Федор Степун писал:

> Французский и немецкий народы — это прежде всего люди, русский, дореволюционный, главным образом крестьянский народ — это еще земля[594].

В рассказе «Земля» (1929) Михаил Осоргин признавался, что на всю жизнь сохранил русское, «мистическое» отношение к земле как к *матери*: с ней связывались в его сознании все вечные тайны — зачатия, произрастания и возврата в нее. Роман Гуль, которому в Германии пришлось работать на богатого лесоторговца, а во Франции вести фермерское хозяйство, вынес совершенно иные впечатления. Работая на земле подобно крестьянину, он стал противником того отношения к земле, которое утверждалось Львом Толстым. *Любить* землю крестьянин может только «как корова траву», ибо он *живет* ею, — утверждал Гуль[595].

Работая у немецкого лесоторговца, Роман Гуль пережил еще одно смещение понятий, на этот раз в социальной сфере. «Бытие пролетарское, а сознание барское» — так характеризовал он собственное мироощущение[596]. Существование, когда после тяжелой физической работы человек хочет только пить и есть, а в свободное время бездумно развлечься, Гуль испытал на себе, чувствуя, как оно постепенно превращает его в *человековещь*. О том же писал и Гайто Газданов, которому в Париже пришлось почти всю жизнь проработать водителем такси. После такой работы ему также не всегда хватало сил и воли, чтобы взяться за серьезную книгу или задуматься об отвлеченных проблемах.

Новый социальный опыт, который был бы вряд ли возможен в прежней России, но был получен русскими интеллектуалами в Европе, благодаря вынужденному затянувшемуся путешествию, несомненно повлиял на их взгляд как взгляд Другого. Это был еще один мировоззренческий сдвиг, начавший корректировать русское мироощущение уже в большевистской стране.

Федор Степун писал в «Мыслях о России»:

> С невероятной быстротой исчезли все фиктивные перегородки жизни, и тысячи тысяч судеб сразу же вышли из предназначенных им рождением и воспитанием форм. Словно кто внезапно рванул все двери классовых, сословных и профессиональных убежищ, выгнав наши души в бескрайние просторы чего-то исконно и первично человеческого[597].

В Европе «слом» русской идентичности достиг своего болевого порога, распад привычных основ жизни ощущался многими изгнанниками почти физически:

> Я здесь не равен себе, я здесь минус что-то, оставленное в России, притом болящее и зудящее, как отрезанная нога, которую чувствую нестерпимо

отчетливо, а возместить не могу ничем, —

писал из Берлина Владислав Ходасевич Михаилу Гершензону в 1922 году[598].

Целый ряд смещений и сдвигов привычных понятий, пережитых русскими в Европе, способствовал обострению в их сознании чувства личности: следствием тенденции к ее разрушению стала внутренняя необходимость сопротивления и самозащиты, сохранения собственного «я».

Личностное начало русских изгнанников 1920-х годов часто приобретало мифологический характер. В самом прямом смысле это касалось Алексея Ремизова, который последовательно выстраивал свой *мономиф* («легенду о самом себе»), становясь тождественным себе одновременно как субъекту и объекту[599]. В Европе его мономиф обогатился немецкими и французскими ассоциациями. Пытаясь постичь «дух» Франции и Германии, Ремизов, пользуясь понятиями esprit и Gespenst, как будто встраивал самого себя в парадоксальный ассоциативный ряд[600]. Безусловно, случай Ремизова совершенно особый, своего рода казус, однако и здесь по-своему отразилась сложность самоидентификации самобытной русской личности в Европе.

Не менее примечательной предстает в этом смысле и фигура Андрея Белого, пережившего в Берлине глубокий личный и личностный кризис, в значительной мере связанный с «обступавшими» его со всех сторон «явлениями парализованного сознания, суженного и падающего в объятия животной природы»[601]. В Германии он не видел более признаков великой культуры, на которой был воспитан, удивляясь только достижениям науки и техники. Несмотря на это, Белый усвоил «неврастеничную»[602], по его же собственным словам, берлинскую модель поведения: в ресторанах публично предавался «диким» танцам, которые, по мнению Владислава Ходасевича, унижали поэта как личность: «То было… символическое попрание лучшего в самом себе, дьявольская гримаса себе самому»[603].

Однако здесь любопытно отметить, что Михаил Бахтин именно в танце видел выражение «пассивной активности», попытку «приобщиться к *другости»:*

> В пляске сливается моя внешность, только другим видимая и для других существующая, с моей внутренней самоощущающейся органической активностью; в пляске я наиболее оплотневаю в бытии, приобщаюсь к бытию других…[604]

И действительно, кризис привел Белого к рождению новой личности:

> То, что выплыло в кризисе, стало впервые **действительным, действенным** Я. — Субъект стал: Я — собственно, Имя Рек, Индивидуум. В Индивидууме человек — Чело Века[605].

Новая, действительная и действенная, личность Белого была «увязана» с веком, с историческим значением эпохи. С осознания такой личности и началось движение к возвращению в Россию — возвращению почти осознанно жертвенному. Белый «едет в Россию, чтобы дать себя распять за всю русскую литературу», — писала Нина Берберова[606]. Однако решение Белого уехать зрело именно в Берлине, где, несмотря на попытки приобщиться к «другости», он чувствовал себя непонятым, чужим и ненужным, ибо «настроение публики» казалось ему «каким-то *курфюрстендаммным»:* «От хлеба я сыт, и от пива я пьян, но… голоден, голоден: дайте мне хлеба духовного!»[607]

Тема противостояния духа и плоти, духовности и телесности в неожиданном ракурсе предстала в самоощущении Алексея Толстого начала 1920-х годов:

> Истинное мое тело физически существует в прошлом и будущем. Сквозь это дивное тело течет, как огонек, мой Дух, и каждое мгновение освещает лишь разрез моего тела.

Далее Дух словно отстраняется от тела, которое начинает казаться огромным червяком: «в первые дни террора червяк уполз из Москвы»; «тело продолжало ползать по карте Европы»; «оно притащилось в Берлин»[608].

Однако несколько презрительное отношение к собственному телу как к «червяку», который независимо от Духа «ползает» в поисках теплого местечка, скоро сменилось всецелым предпочтением не свободы и «святости», но несвободы и материи, то есть все того же «большевизма».

Полную этому противоположность представлял лирический герой-двойник Бориса Зайцева из его самой известной повести «Голубая звезда» (1918), которая была переиздана в Берлине в 1923 году: «Воля к богатству есть воля к тяжести. Истинно свободен лишь *беззаботный…»* Объявляя высшей ценностью христианство, Зайцев объявляет о принадлежности к «партии аристократических нищих»[609].

Мифология разъединенных и даже исчезающих феноменов

пространства и времени включала в себя и феномен не только отделенного от тела, но полностью исчезающего Я. Тема «украденной» личности появилась у Ивана Шмелева, в его «Рассказе *бывшего* человека» (1924). Его лирический герой на берегу Океана кричит и голоса своего не слышит, только видит, как плывут над ним тучи, «и в ветре сеется пустота»: «Вы спрашиваете, что у меня украли… *Все* украли. *Меня самого украли*»[610].

Здесь Шмелеву словно вторит Алексей Ремизов с *юродивой* жалобой: в Париже «ребятишки отняли денежку», но с важным пояснением: *«неразменное* отнимают» — отнимают все[611].

В течение длительного пребывания вне России «неразменная» (цельная) личность либо утверждала себя и укреплялась, либо девальвировалась и как будто исчезала вовсе. В первом случае русский взгляд Другого не только сохранялся, но и обогащался новыми, *другими* аспектами; во втором был близок к исчезновению, то есть к ассимиляции. И тогда, говоря словами Александра Эткинда, именно ассимиляция «губила» в человеке путешественника, меняя «культурную модель в соответствии с реальностью Другого»[612].

Галина Тиме (Санкт-Петербург)

Вездесущность и глубина: «Путешествие в неизвестный край» Юрия Терапиано в контексте травелогов русской эмиграции

Il était donc une terre où l'utopie était en passe de devenir réalité.

Jacques Derrida. «Moscou aller-retour»

Странствование только метод, а задача — разыскать «весы».

Лев Шестов. «На весах Иова. Странствование по душам»

I. Эмиграция как «редукция» путешествия: беглость и неподвижность, исход и странствование

Общепринятое понимание путешествия предполагает возвращение и подразумевает, что пункт отправления является его последней и единственной целью назначения[613]. Эта предпосылка напрямую высвечивает специфику явления, которая обнаруживается при сближении концептов путешествия и эмиграции (как бегства): возвращение невозможно, вторая часть путешествия остается нереализованной, путешествие остается, так сказать, во взвешенном состоянии, «en suspens»[614]. С этой точки зрения эмиграция представляет собой «редукцию» путешествия: люди отправляются в дорогу, но не для того, чтобы увидеть что-то новое; уезжают, однако обратно не возвращаются. Место, то есть измерение, которое до известного дня представляет матрицу для определения «чужого» или «нового», исчезает из памяти.

То самое поколение представителей русского fin de siècle, чья мобильность в передвижениях на Запад и на Восток еще два десятилетия назад была основополагающей для самоопределения[615], оказавшись в эмиграции в двадцатые и тридцатые годы, настойчиво отклоняет мысль о продолжительной эмиграции и наперекор всему придерживается намерения

вернуться в Россию. Литературный критик и летописец Юрий Терапиано в своих воспоминаниях «Встречи» (1953) связывает это распространенное среди русской эмиграции упорное пребывание во временном состоянии неоконченного путешествия с адвентистским «выходом из времени и пространства» и поясняет:

> В довоенные годы мы жили как бы вне времени и пространства. Настоящее — пребывание за границей казалось временным, недолгим (каждый год последний год), а там, все ближе и ближе, — встреча с Россией. Встреча должна была наступить. В какой форме — никто не мог себе представить, но каждый знал: «время наступит…» Спящая царевна проснется, и, как в сказке, жизнь, остановленная колдовством на каком-то моменте, снова закипит […] Так мы ждали. Но неужели же, как в сказке, возможно выпасть из времен?[616]

Описания и личные переживания травмы, причиненной «редукцией» путешествия, обнаруживаются в многочисленных воспоминаниях эмигрантов. Как драматическое событие они выдвигают на первый план выпадение из русского контекста. Особый трагизм состоит в том, что надежда на возвращение ретроспективно оказывается ошибочной. Так, например, сатирик Дон Аминадо включает в название своих мемуаров «Поезд на третьем пути» (1954) травмирующее событие: отъезд как начало нежеланного путешествия без возвращения.

Большинство русских эмигрантов реагирует на упразднение матрицы России — исходного измерения, принятого большинством, — переосмыслением бегства как религиозно определяемого «исхода». Эта стилизация под «исход»[617] сигнализирует о притязании стать носителем (Роман Гуль «Я унес Россию», 1981–1989) именно той матрицы «аутентичной», «истинной» старой России, которая выжидает в эмиграции, пока она снова не вернется и не восстановится на своей исконной географической территории: «Мы не изгнанники — мы посланники», — утверждал подобную избранность лозунг Дмитрия Мережковского, поддержанный многими эмигрантами[618].

Другим модусом новой реакции на потерю своего пространства является возрождение мотива странствия, происходящего из православной агиографии[619]; Лев Шестов инициирует дискуссию о понятии «странствование» как о духовном методе философского и научного познания. В одном из писем философ комментирует название своего первого появившегося в 1929 году в эмиграции произведения «На весах

Иова. Странствование по душам» следующим образом: «Странствование только метод, а задача — разыскать „весы“»[620]. Форма отшельнической жизни ξενιτεία (то есть странствие без географической цели, без намеченного пути, в состоянии безродности), которую Шестов в качестве метода переносит на свое философствование и плодотворно использует в критике Гегеля и Канта, придерживаясь ее всю жизнь[621]. «Странствование» Шестова, его неустанные, почти беспорядочные духовные искания можно истолковать как философско-методический ответ на потерю матрицы, которая означала бы подневольное пребывание в эмиграции[622].

В конечном итоге третьим модусом реакции на эту потерю является наблюдение, поиск новых возможностей ссылки, то есть новой «духовной матрицы», могущей заменить русский контекст. Обращение к контексту принимающей страны является при этом лишь одной из многих возможностей; иная возможность — духовный или фактический поиск соответствующих мифических пространств. В таком контексте путешествие в Палестину Довида Кнута столь же уместно, сколь замысел утопии, выходящей за границы социальной, политической, отчасти даже философской реальности[623].

Поиск и освоение таких мистических пространств, как и бегство в воспоминания о стилизованной России, чье более-не-существование отвергается и соответственно вытесняется, оживляют в известной мере традицию паломничества, которая находит идеологически перевернутый pendant в путешествиях западноевропейских интеллектуалов (таких, как Вальтер Беньямин, Андре Мальро или Андре Жид) в коммунистическую Россию[624].

Общим в стилизации «потери», «исхода», духовного «странствования» и создания утопий, а также мифических пространств обитания является то обстоятельство, что вследствие эмиграции все это является реакцией не только на беглость реально ускользающего образа России, но более того — на физическую неподвижность, на которую парадоксальным образом обрекал русских эмигрантов статус «апатридов». Русский журналист и писатель Борис Носик пишет в связи с воспоминаниями Василия Яновского «Поля Елисейские»:

> Василий Яновский называет в воспоминаниях двух поэтов-парнасцев, у которых была некая неожиданная черта, отличавшая их от всех прочих художников слова. […] Так вот эта черта была — паспорт. […] Яновский называет их «наши туристы» — это значит, что

> счастливые обладатели паспортов могли более или менее свободно перемещаться по Европе […] Для остальных эмигрантов, обладателей безнациональных, апатридских, так называемых нансеновских паспортов, подобное передвижение было затруднительным[625].

Мотив «похода по учреждениям», портящего, затрудняющего, а поэтому вызывающего страх, повторяется как в художественных сочинениях (например, «Аполлон Безобразов» Бориса Поплавского или «Машенька» и «Пнин» Набокова), так и в многочисленных мемуарах и письмах. Путевые записки в контексте эмиграции — это в первую очередь воспоминания, описания духовных, фиктивных, порою очень давних путешествий, или же путешествий испорченных, трудных, и лишь в малой степени — описания, базирующиеся на фактической основе действительно совершенного путешествия[626].

II. Бессонница, пограничное состояние и «выход»:

лирическое постижение Юрием Терапиано вездесущности прошедшего

Тексты, связанные со «странствованием» в смысле духовного блуждания в состоянии «безродности», описывающие поиски мифических мест или замыслы утопий, позволяют в дальнейшем присовокупить их к тем, которые в первые десятилетия XX века констатировали и обсуждали кризис западной культуры, ставили под вопрос границы философского познания и возможностей культурного потенциала. Самый известный среди русских текстов такого рода — «Переписка из двух углов» (1921) Вячеслава Иванова и Михаила Гершензона, которому близко по духу уже упомянутое вначале произведение Шестова «Весы Иова».

В этот контекст физической неподвижности и вместе с тем — критики культуры и духовных исканий как позитивного переосмысления «беглости» можно поместить и появившееся в Париже в 1946 году лирическое произведение «Путешествие в неизвестный край» русского поэта и литературного критика Юрия Константиновича Терапиано.

Юрий Терапиано родился в 1892 году в Керчи на территории сегодняшней Украины, после гимназии окончил юридический факультет в Киеве и свои первые литературные контакты завязал в тамошнем кружке художников ХЛАМ (аббревиатура из слов: художники, литераторы, артисты, музыканты). Он был связан с

Осипом Мандельштамом, с которым познакомился там же в 1919 году, и с Максимилианом Волошиным, которого впервые встретил в Феодосии в 1920 году, а также с ныне мало известным, но весьма влиятельным в свое время в ХЛАМе киевским поэтом Владимиром Маккавейским. С 1918 года он публиковал свою лирику в различных киевских журналах. Уже его раннее творчество было созвучно по духу началу XX века с его явным интересом к духовной культуре Востока, к религиозности и мистике. Во время Первой мировой войны он был добровольцем на Юго-Западном фронте, после поражения бежал в Константинополь, откуда через два года навсегда уехал во Францию.

В Париже тридцатилетнего поэта Терапиано поддержал Владислав Ходасевич[627]; кроме того, он принадлежал к ближнему кругу Мережковского и Гиппиус. С 1926 года Терапиано был первым председателем Союза молодых писателей и поэтов, который создал вместе с Довидом Кнутом, Анатолием Ладинским и др., а позднее, особенно в качестве литературного критика, и фал важную роль в организации литературной жизни прежде всего молодого поколения поэтов. После смерти Георгия Адамовича он занял его место как самый значительный литературный критик эмиграции, к тому же взяв на себя обязанности летописца литературной и культурной жизни русской эмиграции во Франции[628].

Высоко ценимый критик, Терапиано-литератор удостоился весьма скромного признания. Шесть книг его стихов, появившихся между 1926 и 1965 годами, а также повесть «Путешествие в неизвестный край» (1946) вызвали в лучшем случае сочувственный, но отнюдь не восторженный отклик[629]. В целом творчество Терапиано характеризовалось глубокой религиозностью и унаследованной от акмеизма эстетикой. Кроме того, обращает на себя внимание отпечаток спиритизма (в частности, маздеизма), который тоже стал предметом его творчества как публициста[630].

Редкие критические отзывы, посвященные Терапиано, умершему в 1980 году в глубокой старости под Парижем, отдают ему должное как человеку высокой культуры и образованности, «поэту середины» и критику острой мысли, но не острого языка[631].

Если верить Юрию Иваску, жизнь Терапиано в эмиграции не была легкой, несмотря на его быстрое вхождение в культурную жизнь «русского Парижа» и длительное участие в ней. Критик пишет в своем некрологе о старшем коллеге: «Ему иногда трудно жилось в Париже, где он провел лет около шестидесяти. Он во

Франции не акклиматизировался, но и не так уж страдал от ностальгии»[632].

Однако определенная ненавязчивая ностальгия все-таки свойственна поэзии Терапиано и даже кажется одной из ее сущностных особенностей. Идея России, Крыма и т. п. жива в его сознании и, как констатировал Георгий Адамович, выражается более как отменяющие время и пространство вид*е*ния, нежели как воспоминания[633]. Похожее на сон видение прошлого находит воплощение в позднем творчестве в качестве категории настоящего; преодоление времени и пространства оборачивается вездесущностью, непрекращающейся подвижностью, отменяющей границы между *теперь* и *когда-то, здесь* и *там.*

Мотивы движения, нахождения в дороге, странствия и блуждания звучат по крайней мере в четырех из шести лирических сборниках: «Бессонница» (1935), «На ветру» (1938), «Странствие земное» (1951) и «Паруса» (1965), которые уже самими названиями прямо указывают на экзистенциональное измерение безродности (или отказа от родины). Движение к подмеченным Адамовичем вид*е*нию прошлого и вездесущности воплощается при этом с помощью разделяющихся и меняющихся мотивов: бессонница, пограничные состояния, «выход».

Уже в ранних стихотворениях бессонница становится лейтмотивом, исходящим из негативного опыта — ранения на войне (бессонница имплицирует страх, боль, изнеможение, смерть); позднее в самоочищении она переоценивается позитивно:

> Раненный, в Ростове, в час бессонный,
> На больничной койке, в смертный час,
> тихий, лучший, светлый, примиренный,
> до рассвета, не смыкая глаз,
> Я лежал. Звезда в окне светила[634].

Бессонница, терпеливость к страданиям — первый шаг к духовному движению, к самоуглублению и молитве — открывают путь к определяющему мышление Терапиано поиску Бога и всеохватывающей любви к ближнему[635].

Мотив границы становится темой стихотворений Терапиано конца тридцатых годов, особенно наглядно и характерно — в цикле «Стихи о границе», который впервые появился в сборнике 1938 года «На ветру»[636]. Вторая половина тридцатых годов для русской эмиграции во Франции была отмечена культурной и психической депрессией, которая отразилась в лирике Терапиано этого времени[637]. В начале стихотворного цикла о границе,

который заканчивается традиционным, частым в литературе эмиграции мотивом «любви-ненависти» к России[638], в богатом аллюзиями стихотворении Терапиано вступает в интертекстуальный диалог с Лермонтовым. Цикл, пытающийся осознать экзистенциально воспринятые ужасы Гражданской войны («братоубийство», запрет на возвращение «домой»), начинается следующим стихотворением:

Бьется челнок одинокий
Времени в ткацком станке,
Ветер шумит на востоке,
Тучи идут налегке.

И в облаках, искушая
Смелостью гибельный рок,
Птичья летящая стая
Ищет пути на восток,

Смотрит в пространство пустое.
Неодолимо оно.
Сердце мое слюдяное,
Бедное светом окно![639]

Связь со стихотворением Михаила Лермонтова «Парус» (1832) явно проявляется через звучание и синтаксис первой строки, оканчивающейся прилагательным «одинокий». Кроме того, уже в двух первых строках развивается комплексный диалог с лермонтовским претекстом по поводу лежащей в основе обоих стихотворений темы бесприютных скитаний. «Бьющийся челнок» Бальмонта, отвергнутый Терапиано, сначала разрушает возвышенный героический жест Лермонтова, осуществленный благодаря метонимическому значению «белого паруса»[640]. Через изотопию слова «челнок», проясняющуюся только во второй строке, он на полном основании сначала оказывается в контексте моря, но затем при помощи метафоры «челнок времени» перемещается во временное пространство. Указывая на Гете[641], Терапиано придает метафорическому отсутствию пространственной (море) и временной ориентации дополнительное универсально-экзистенциальное измерение, которое проявляется в конкретном образе: в отличие от текста Гете, здесь отсутствует «ткущая» рука духа, управляющая челноком, — «одиноко бьющийся челнок» свидетельствует об остановившемся, «пустом» времени, об отсутствии смыслового принципа. Обозримому пространственному порядку,

определяющему «открытое море» полюсами родины и чужбины у Лермонтова, в тексте Терапиано противостоит полная пустота, где принцип фрагмента, на основании которого создавалась лермонтовская возвышенная метонимия (парус в море), оказывается, вследствие исчезновения пространства в макрооснове, принципом распавшегося на куски, потерявшего смысл мира (челнок на ткацком станке).

Таким образом, разрушение смысла, мотивированное вначале пустотами во времени, находит соответствие в хронотопе непреодолимого пространства, которое, в отличие от лермонтовского, не определено границами (родина и чужбина — горизонталь, солнце и морское дно — вертикаль), но в качестве «пустого пространства» превращается в оксиморон границы бесконечности (протяжения), через которую нет дороги, ибо на Востоке вообще нет вожделенной цели. Переход непреодолимого пространства границы является не самоутверждением индивидуума в «буре», но обусловленным судьбой падением в пустоту.

Время и пространство как пустоты связываются в конце сравнением сердца с «бедным слюдяным окном». Превращение окна из источающего свет и могущего видеть «ока» в «бедную светом», слепую пустоту завершает потерю смысла и позволяет воспринимать следующие друг за другом определения «челнок», «птичья стая» и «сердце» (индивидуум) в качестве ипостасей того же самого неподвижного времени и исчезновения пространства. Лермонтовский субтекст служит здесь обратным отражением: там, где пространство и время выбиваются из колеи, где возвращение домой оказывается невозможным, граница достигает бесконечного пространства и выход в открытое море становится падением в никуда.

В мотиве «выхода» Терапиано обретает наконец выход из пространственной и временной пустоты бессонницы и пограничного состояния. Ночные бдения и невозможность перейти границу, поначалу обусловленные страданиями, постепенно получают позитивную переоценку в сборнике стихов «Странствие земное» (1951). Особенно ярко здесь проявляется лермонтовский мотив «выхода на дорогу», который подчеркивает связь ночного бодрствования и нахождения в дороге с новым измерением познания[642]. Нельзя не заметить интертекстуальную ссылку в первых строках, по крайней мере, трех стихотворений («Выйдем ночью на дорогу»; «Выйду в поле»; «Выхожу на дорогу с тобою»). Кроме того, в самих текстах «кремнистый лермонтовский путь» эксплицируется в качестве квазитопографического ориентира:

Выйду в поле. На шоссе все то же.
Изредка мелькнет велосипед.
Вновь такой же, со вчерашним схожий,
Вечер, полумрак и полусвет.

Фонари автомобилей, звезды,
Грусть о тех, которых не вернуть,
Тихий и прозрачный летний воздух
И кремнистый лермонтовский путь.

Снится мне, за грани туч прекрасных,
За ограды всех миров иных,
Музыкой таинственной и страстной
Ввысь летит дыхание земных,

И, росой вечерней ниспадая
На траву и пыльные кусты,
Хрупкой влагой, не достигнув рая,
Падает на землю с высоты[643].

Ночной выход имплицирует как у Лермонтова, так и у Терапиано поиск открытого пространства, самозабвения и покоя, устанавливает диалогическую связь между говорящим Я и вечностью, проявляющейся через определенную близость к природе. Терапиано берет различные мотивы ночных размышлений из стихотворения Лермонтова, но переиначивает их, подчеркнуто отказываясь от самопознания, свойственного лермонтовскому Я.

Первые две строфы демонстрируют бросающееся в глаза сходство, которое своеобразно варьирует возникающую у Лермонтова неподвижность времени: Лермонтов описывает внемлющую мирному дыханию Бога, синестетически воспринимаемую ночную природу, в которой блестящий кремнистый путь на земле и говорящие друг с другом звезды на небе дают ориентир лирическому Я. Кремнистому пути, блестящему в тумане, как первому непосредственному впечатлению у Терапиано соответствует мелькнувший вдали на улице велосипед; надежности дороги отвечает быстрота (беглость) движения. Последовательность фрагментарных впечатлений (велосипед, полусвет, фары автомобилей, звезды, печаль, летний воздух и кремнистый путь), и в особенности их углубление в аксиоматический контекст неизменности и однообразия, создает универсум, в котором взгляд

саморефлексирующего Я становится излишним: эквивалентность звезд и автомобильных фар, вчерашнего и сегодняшнего вечеров, полусвета и полумрака порождает экзистенциональную печаль о невозвратности потерянного навсегда лишь как вариацию однообразного возвращения беглого и отказывает человеку в эгоцентристской модели мира.

Лермонтов приводит в созвучие самозабвение сна, наполняющего мирно дышащую грудь силами жизни, и всеобъемлющую любовь природы. Терапиано перенимает этот мотив дыхания и передает его в видении подымающегося в музыке дыхания «всех земных», падающего росой на землю, в идее вечного круговорота, в котором каждый человек сплавлен с другими, где ничто не исчезает и однообразие эквивалентности прошлого, настоящего и будущего оценивается положительно[644].

«Выход в поле» имплицирует освобождение не только от пространственной, но и от временной связанности, отказ от внешне манифестируемого возврата в пользу интеграции в космическое движение, благодаря которому прошлое и будущее, близкое и далекое в равной степени современны. В этом смысле обращение к лермонтовскому «кремнистому пути» можно рассматривать как ментальный мотив «все свое ношу с собой», пронизывающий творчество Терапиано: ничто не потеряно, все в наличии[645].

Этой вездесущностью прошлого, находящегося в перманентном движении, преодолевается «страдание» по отношению к неподвижной условности эмиграции: поэт превращается в носителя виде*е*ний, преодолевающих пространство и время, провозвестником вневременного безграничного бытия:

Летом душно, летом жарко,
Летом пуст Париж, а я
Осчастливлен как подарком
Продолженьем бытия.

С мертвыми веду беседу,
Говорю о жизни им,
А весной опять уеду
В милый довоенный Крым.

И опять лучи, сияя,
Утром в окна льются к нам,
Море Черное гуляет,

Припадает к берегам.

И как будто время стало
Занавесочкой такой,
Что легко ее устало
Отвести одной рукой[646].

III. Травелог как путешествие. «Путешествие в неизвестный край» Терапиано

На этой последней ступени, где с помощью поэзии совершается движение Терапиано от неподвижности к вездесущности, оказывается несколько неоднородное художественное прозаическое произведение «Путешествие в неизвестный край». Основывается ли текст на действительно состоявшемся путешествии, остается не вполне ясным. Хотя в скупых биографических очерках о русском поэте и критике отсутствуют сведения, которые могли бы свидетельствовать о путешествии на Восток, соответствующие указания обнаруживаются в других источниках[647]. В своей известной монографии о маздеизме, появившейся в шестидесятых годах, Терапиано мотивирует это следующим образом:

> L'origine de ce livre est la suivante: Lors de mon séjour en Orient, en 1920, un de mes amis, haut fonctionnaire de la Russie impériale en Perse, m'a communiqué les détails de ses entretiens avec les Mazdéens qu'il a pu rencontrer au cours de sa carrière, grâce à des circonstances exceptionnellement favorables. Je lui demandai pourquoi il n'écrirait pas un livre sur ce sujet. Il me répondit que cela ne lui était pas possible, parce qu'il ne possédait pas de dons d'écrivain, mais qu'il m'autorisait à écrire un livre basé sur ses récits. Selon son désir, son nom, son titre, et autres précisions, susceptibles de percer son incognito, ne seront pas mentionnés. Je dirai simplement que mon ami fut un grand spécialiste des questions de l'orientalisme; il connaissait plusieurs langues orientales et il passa plus de vingt ans en Orient…[648]

При описании религии маздеизма Терапиано ссылался на познания и сообщения третьего лица, причем бросается в глаза, что в изданном в сороковые годы описании путешествия совершившее его Я подобным же образом представлено в качестве некоего третьего[649].

Описание путешествия, которого не было, которое произошло «не так» или же очень давно, представляет собой особый случай травелога, словно с самого начала определяющегося специфической ситуацией эмиграции и кризиса культуры. Оно означает логическое продолжение пути духовного развития, обозначенного поэзией Терапиано, ибо в данном случае описание как таковое более походит на «духовное путешествие».

Духовное путешествие, духовное «странствование» как выход из физической и психической неподвижности представляет наибольший интерес, когда характер описания путешествия намеренно превращается в «текст-противоположность» относительно обычных туристических изображений. «К тому же, — пишет в самом начале рассказчик от первого лица, — и цель моего путешествия — отнюдь не путешествие с описанием климата, пейзажей, этнографических особенностей и тому подобного»[650]. Но если целью описания путешествия не является изображение обнаруженных чужеродных явлений, то оно становится интроспекцией, путешествием в себя самого. Единственное синоптическое описание «Путешествия в неизвестный край», предлагаемое критической литературой, характеризует книгу Терапиано как «краткое, значительное, отчасти сюрреалистическое изображение доисторических состояний человечества, которые еще определялись единством с божественным космическим велением»[651] и допускает небрежность, ошибочно приняв за метод существенный здесь аспект путешествия как модуса духовного самоуглубления и самосовершенствования.

Текст Терапиано как фиктивное описание путешествия, не состоявшегося де-факто, обозначает понятие «путешествие» как прохождение дороги, как осуществившееся вне времени и пространства «путешествие в глубь», и в этом смысле его позволительно толковать в качестве специфической формы травелога эмиграции. В то время как рассказчик от первого лица, следуя «паломническому маршруту»[652], проходит путь от самоотчуждения к самообретению[653] (в смысле Б. В. Маркова, приписывающего путешествию «самоотчуждение» у Ницше)[654], текст, с одной стороны, воспринимается как индивидуальный разрыв с условностями эмиграции (что позволяет связать его со «странствованием» Шестова), с другой же стороны (и здесь обозначается утопический момент) — демонстрирует форму человеческого существования в обществе, опирающуюся на архаические восточные общины, противопоставленные формам европейской жизни.

В макросфере текста Терапиано прячет описание путешествия

под маской эпистолярной формы, обеспечивающей автору открытую, но «анонимную» позицию при изображении политических и социальных конфликтов[655]. Семантика этой формы не в последнюю очередь определяет место текста в контексте критики культуры. Разделенному на 42 части разной величины сообщению, написанному как письмо к женщине от остающегося неизвестным первого лица, предшествует короткое предисловие, в котором «издатель» сообщает, будто рукопись была передана ему автором, совершившим путешествие в начале XX века. Автор якобы никогда более в Россию не возвращался, письмо так и не нашло адресата, а он сам, Ю.Т., никаких изменений в рукописи не делал. Как и в монографии о маздеизме, Терапиано передает форму повествования от первого лица иной инстанции, а сам занимает позицию издателя, не участвующего ни в происходящем, ни в рассказе о нем. Этот прием предоставляет ему возможность поставить вопрос о спектре значений текста, который для жанра литературы путешествий совершенно необычен и поэтому примечателен: «Что представляет собой „Путешествие в неизвестный край“ — реальность или аллегорию?»[656]

Уже сам вопрос предлагает рассмотреть данный текст как аллегорию, которая в контексте восточной духовной культуры является наиболее часто используемым модусом наглядности философских и религиозных учений. В монографии о маздеизме написано:

> En Orient, un maître imagine souvent lui-même un récit symbolique, dont le fond est l’enseignement spirituel qu’il désire illustrer. Le maître qui s’efforce ainsi d’aider ses auditeurs à comprendre — suivant leurs capacités personnelles — un principe spirituel déterminé, leur raconte fréquemment un conte ou un apologue[657].

Если понимать роман Терапиано как аллегорию, то путешествие снова предстает в виде самоуглубления, самопознания вследствие отказа от окружающего мира.

Микросфера тематизирует в сорока двух фрагментах путешествие в Гималаи, рассказанное от первого лица и произошедшее, кажется, уже давно относительно времени написания письма. Время и место написания остаются неясными, подобно точному месту и продолжительности самого путешествия. Отдельные подробности служат изображению странствий в горах и следуют при этом абстрактной хронологии (смена дня и ночи), которая прерывается и пополняется многочисленными отступлениями. Визуальные и слуховые

впечатления, импрессионистические мечтания и видения, рефлексии, индийские, персидские и другие легенды, символы, реминисценции, наблюдения общего характера, описания деталей, обращенные к слушательнице монологи и т. п. настолько плотно связаны друг с другом, что восприятие «действия» бледнеет на фоне таких впечатлений и рефлексий, а сферы времени — древняя история человечества, настоящее время путешествия и рассказа — постоянно сливаются воедино.

Как в изображении маски рассказчика, остающегося нематериальным, более проявляющего себя через вторую персону (его неизвестной слушательницы), нежели являющегося телесным объектом, так и в приеме монтажа фрагментов и секвенций рассказа, которые целенаправленно сопровождают временные и пространственные включения процесса переживания или, по крайней мере, процесса письма, — Терапиано пользуется техникой, обычно используемой для создания (и соответственно литературного изображения) беглости и синхронности. Во всяком случае, модус повествования здесь ни в коей мере не означает беглости — ни в смысле чрезмерной требовательности к способностям воспринимающего субъекта в связи с множественностью или интенсивностью синхронно или стремительно меняющихся воздействий различных раздражителей, ни в просто поверхностной сосредоточенности самого субъекта на окружающем (например, в состоянии движения). В гораздо большей степени повествование создается той уже упомянутой в связи с лирической поэзией вездесущностью — не только современным и прошедшим, но близким и далеким, реальностью и воображением[658]. Эстетика монтажа отменяет линейность пространства и времени, стремится к целостному, цикличному восприятию. Постоянно замедленный темп рассказа, а также все время ведущее вглубь, очень скупое в содержательном отношении описание формально препятствуют беглости и вынуждают читателя погрузиться в созерцательный покой. Действие и языковое изображение сведены к минимуму, изображение базируется почти исключительно на восприятии рассказчика:

> Несколько времени мы шли молча, в гору, медленно поднимаясь по почти отвесному, как мне казалось в темноте, склону. Наша странная группа среди угрюмой обстановки ночных гор напоминала шествие теней в загробном мире. Уже, все уже становилась тропа, и чтобы не оступиться, я старался, насколько мне позволяла темнота, ставить ногу на след нашего

спутника[659].

Целью путешествия становится не некое неприкосновенное, не затронутое современной жизнью, не обозначенное географически место, а определенная ступень сознания, пространство воспоминания, аутентичная форма жизни, находящаяся в прошлом, своего рода обряд посвящения. Пройденная дорога является дорогой к самому себе:

> Дальше, все дальше, в глубь неисследованной страны уводила меня цель моего путешествия. […] Вскоре после того, как я сделался «господином самого себя», […] я получил возможность приступить к «путешествию вглубь» — самому опасному и страшному шагу посвящения[660].

Если обретение самого себя становится целью путешествия, то вездесущее восприятие прошлого превращается в его центральный мотив, можно сказать, в его метод.

В этом контексте следует указать на неоднозначное (но от этого не менее явное в связи с Терапиано) понятие «сансара», которое в духовной жизни Востока означает исполненное страданий странствие по кругу новых рождений[661]. Спасение от этого вечного странствования — истинная цель жизни — достигается на пути освобождения от человеческих привязанностей, отречения от земных благ, окончательного (само)познания. Несмотря на некоторую сомнительность, связи между романом Терапиано и произведением «Samsara» все же выявляют интересный аспект аллегорического толкования травелога как странствования по земной истории человечества, сквозь время и пространство в глубины человеческого «Я», которое достигает своей высшей точки при воображаемом экстатическом отказе от своего «Я» и способствует временному освобождению индивидуума от пут повседневности и мирских соблазнов ради всеохватывающей любви[662].

IV. Бегство в глубину: вездесущность прошедшего и критика цивилизации

Вездесущее присутствие прошедшего демонстрируется тремя постоянно возвращающимися элементами. А именно: во-первых, углублением в древнюю историю человечества (в частности, Гималаи изображаются как древнейшее прошлое); во-вторых, постоянно возвращающимися воспоминаниями о Европе и России,

которая (что типично для текста эмиграции) дается как фактически прошедшее; в-третьих, материальным, символическим присутствием отдельных конкретных частей из воспоминаний о путешествии.

Древняя история вначале обозначается как описание, позднее, в «легенде о затонувших континентах», — как история о «потерянном рае», то есть об усиливающейся деградации когда-то бывшего совершенства к пошлости современного европейца. С потомками этих первых людей рассказчик сталкивается в «райской долине» и в «подземном царстве», там, в отрешенном пространстве, он находит в руинах следы их культуры, путешествуя во времени и в воображении, обретает вид*е*ние их прежнего существования. Так сказано при изучении одного рельефа в развалинах храма:

> …здесь, в тишине, может опять возродиться прошлое. […] Эти изваянные фигуры […] обладают властью возвращать нас к истокам памяти[663].

Пребывание внутри неприкасаемой, отошедшей культуры завершается вид*е*нием. Затем рассказчик достигает экстатического состояния, при котором покидает свое тело, что делает возможным свободное движение во времени:

> Прошлое и будущее безо всякого труда возникало по моей воле и отождествлялось со мною. […] Прошлое и будущее — призрак для вневременного существа человека, форма и содержание вечно пересекаются в точке настоящего, но жизнь — едина[664].

Свободное движение сквозь время, вездесущность прошлого и будущего сглаживает различие между содержанием и формой, способствует познанию жизни как целостного явления[665]. В конце своего сообщения рассказчик от первого лица резюмирует: «…только среди развалин я понял, что такое — жизнь»[666].

Россия и Европа присутствуют комплексно; их изображение и функции в тексте многослойны. Европа выступает как негативный фон, на котором развивается пространство, познанное в (виртуальном) путешествии, — или наоборот: европейская форма жизни, измеренная пройденным пространством, обозначается без особой резкости как «неудачная». Не обходится без указаний на беглость и поверхностность западной жизни; наиболее часто повторяется мотив европейских заблуждений относительно логики и мышления, которые якобы ненадежны в качестве средств познания и узнавания. В самом начале сказано:

> Всему, что мы привыкли считать существованием (…) найдется место и цель, если поглядеть на жизнь сверху вниз […], уже не в той обычной плоскости сознания, к которой относится наша, привыкшая к логике мысль, но […] проникнуть в более глубокое значение бытия[667].

Подобный критический комментарий к европейской жизни, восприятию и мышлению пронизывает текст и обращается к старому — возникшему уже в противостоянии западников и славянофилов, — навязчивому русскому топосу рассудка, враждебного жизни, который проходит через всю русскую философскую и литературную мысль от Достоевского и Соловьева до некоторых представителей «нового религиозного сознания», в том числе Шестова[668]. В конце описания путешествия рассказчик критикует засилье мысли и противопоставляет ей интуитивное, аутентичное переживание и познание:

> Мысль — сухая, холодная, все вокруг своего располагающая мысль, кумир нынешнего человечества, во время моего путешествия была на втором плане. Более значительное и важное — жизнь, природа, любовь и тишина — заслонило от меня книги, схемы, рассуждения и выводы[669].

В то время как Европа и, соответственно, «современное человечество» отражены в тексте негативно, Россия предстает как потерянное, «отсутствующее», но одновременно вездесущее и *свое*. Рассказчику приходят на ум реминисценции домашних сцен и местечек, он тоскует по русскому снегу или лесу, однако, как и в поздних стихотворениях, все это присутствует лишь как видение. Так, например, воспоминанию о прогулке по северному лесу сопутствует странствование по джунглям:

> Как хороша ранняя осень в нашем северном лесу! Ели и пихты, жесткий кустарник, кое-где — сломанные деревья и ветки. […] Мне снова кажется, что я иду по лесной дорожке и сердце мое полно ощущением света, земли, деревьев. Сегодня праздничный день. Где-то вдалеке звонит колокол в деревне. Тишина. […] Я стою в чаще. Вокруг — тишина, но тишина не наша, и жизнь в этом лесу — не наша. Сколько живых существ здесь вверху и внизу, среди исполинских деревьев, лиан и чудовищных зарослей?[670]

В другом месте рассказчик (в контексте явно инспирированной Бергсоном рефлексии о воспоминании как узнавании и самопознании) описывает призрак челна с черными парусами, выходящего в открытое море вследствие случившейся на берегу катастрофы[671]. Это вид*е*ние также читается как аллегория эмиграции (в контексте описания путешествия на таком основании можно интерпретировать эмиграцию как гипостаз гибели Атлантиды), а также аллегория обретения самого себя. В конце аллегория приобретает позитивное толкование как притча о начале жизни.

Вездесущность изначально *своего* (России) все время подчеркивается в личных воспоминаниях: «Я не чувствовал расстояния, все было со мною»[672]. Исходя из легенды о розе и кресте (которая, подобно аристотелевскому мифу, изображает разобщенность человечества) и из исполненного страданий круговорота новых рождений, рассказчик в конечном итоге предписывает русскому народу, как «единению» на основе интуиции, чувства «всемирности» и «человеческого общения», специфическую силу и особую миссию в стремлении создать «новую всемирную цивилизацию».

Наконец — и это является третьим элементом современности прошедшего, — в тексте названы шесть предметов. Хранимые в ларце (здесь возможен намек на Вячеслава Иванова), они являются материальными, осязаемыми кусочками воспоминаний о путешествии, сопровождающими рассказчика повсюду; с ними в обратном превращении от mémoire involontaire Пруста до mémoire pure Бергсона[673] связано все — сам повествователь, его вид*е*ния, получательница письма и в целом все ступени времени, пережитые в путешествии. Ветвь неизвестного дерева, маленькое ручное зеркало, раковина, камень, пустой орех и кинжал. Каждый из этих предметов связан с исходным или конечным пунктом происшествия, легенды, рефлексии и сам способствует кристаллизации живого воспоминания, пространственной и временной вездесущности.

V. Резюме

«Путешествие в неизвестный край» Юрия Терапиано, вышедшее в Париже в 1946 году, с полным основанием можно считать более или менее сильно акцентированным описанием путешествия в Индию и Гималаи, совершенного где-то в начале XX века, в центре которого находятся субъективные впечатления и познания лирического героя, приведенные в созвучие с явными

познаниями автора в области духовного мира Востока.

Исходя из этого, предпринята попытка прочтения «Путешествия» Терапиано как травелога эмиграции; такое прочтение в контексте вынужденного постоянного отсутствия «дома» свидетельствует о специфической форме путешествия — о «духовном», можно сказать, «виртуальном» странствии, превращающем в путешествие сам текст. Таким образом, травелог отвечает не только запрещенному возвращению в Россию, превращающему эмиграцию в путешествие «без возврата» (и относительно будущих путешествий вызывает смену парадигмы — потерю России как матрицы для сравнений), но и вынужденной неподвижности апатридов. В этом смысле травелог эмиграции конституирует «бегство» из эмиграции.

Уже в лирике Терапиано тридцатых-сороковых годов все чаще заметны мотивы, которые можно связать с проблематикой неподвижности и движения. Выборочный анализ наиболее существенных текстов показывает, что Терапиано постепенно создавал модус для преодоления «страданий эмиграции» через виртуальный выход из создавшейся ситуации. «Духовному выходу» из нее служит и делает его возможным вездесущее «ношение с собой» всего прошедшего и потерянного, которое превращает возникающее в воспоминаниях прошлое в живую часть пережитого настоящего и отменяет пространственные и временные границы. В поэтологической области эту вездесущность можно наблюдать в интенсивных интертекстуальных диалогах и в соотношениях с различными русскими поэтами.

Та же вездесущность пространства и времени сначала направляет «Путешествие» в формальную сферу, при этом импрессионистический монтаж фрагментарных, временных и пространственных гетерогенных секвенций мешает определению изображаемого во времени и пространстве. Происходящее воспринимается не только линейно (то есть не в качестве «беглой» последовательности), но одновременно как циклически возвращающееся: кажется, каждая секвенция прячет в себе уже рассказанное. Впечатление вездесущности еще более углубляется усилением отдельных секвенций как исходных или конечных пунктов восприятия и воспоминания. Таким образом — при постоянном движении вглубь — обычной «беглостью» осуществленного монтажа фрагментов и секвенций достигается вневременное, живое присутствие разных временных слоев современности. Освобожденность от времени и пространства дает повествователю способность к познанию мира и тем самым самого себя. Воспоминание — в том числе аллегорическое — есть

самопознание.

Показательно, что «возвращение» из «путешествия вглубь» в «плоскость» подчиненного мышлению мира фокусируется «беглым взглядом»:

> Все сменялось вокруг меня со стремительной быстротой: пейзаж, люди, различные климаты, различные зоны растительности[674].

Таким образом, завершающей текст критике цивилизации (которая связана с предшествующим господством логики беглостью восприятия) в развитии текста как «путешествия» начинает противостоять практика углубленного восприятия:

> Все, о чем я писал Вам — это состояния моей души, отблеск воображения и, к счастию, меньше всего — изображение моих мыслей[675].

Травелог как виртуальное путешествие вглубь, как вездесущий выход из времени и пространства (вспомним слова Терапиано относительно эмиграции) позволяет избежать эмигрантского существования, попавшего в редкую амбивалентность беглости и неподвижности. Вечно проклинаемое «прощание навсегда» таким образом преодолевается.

Гун-Брит Колер (Ольденбург)

Очерки «По Европе на автомобиле» в генезисе художественной прозы Георгия Иванова 1930-х годов

Рассматривая прозу Георгия Иванова через призму очеркового жанра, мы осознанно переворачиваем наиболее органичную для творчества Г. Иванова поэтическую перспективу. Это не означает, что мы ее игнорируем и считаем несущественной. Напротив, она представляется нам универсальным источником, доминантой и завершением всего его творчества, независимо от того, представлено ли оно стихами или прозой, и в этом смысле мы совершенно солидарны с исследователями творчества Г. Иванова[676].

Но в данной статье мы ставим перед собой другую, так сказать «анти-поэтическую», задачу: рассмотреть, каким образом реальная ситуация эмиграции и связанные с нею политические темы нашли отражение не только в заведомо журналистском жанре очерков, но и в художественной прозе, в которой можно найти и тематические, и структурные черты репортажа, — с поправкой, разумеется, на характерное для мышления поэта смешение «реальности» и «грезы» (по большей части кошмарной).

Цикл очерков «По Европе на автомобиле», посвященных реальному путешествию поэта Георгия Иванова, был впервые опубликован в 1933–1934 годах в газете «Последние новости» (переиздан в Собрании сочинений в трех томах, в томе 2). В очерках описывается девятидневное путешествие Г. Иванова из Риги в Париж, совершенное им в 1933 году, то есть более чем через десять лет после его бегства из Советской России. Это путешествие напоминает скорее познавательно-развлекательную туристическую поездку, нежели бегство, хотя путешествие из Берлина в Париж по своей стремительности подобно бегству. Как писал Г. Иванов в начале очерков, «случай пересечь пол-Европы на автомобиле представляется не часто в эмигрантском быту. Мне в этом смысле повезло. Из Риги в Париж я приехал на 20-сильной американской машине» (С. 324)[677].

Эти очерки являются интереснейшим документом; в них описаны европейские страны начала 1930-х годов, среди которых наибольшее место занимает Германия. Вместе с тем они являются художественным повествованием с нелинейным выстраиванием времени, что позволяет автору упомянуть вскользь о своем собственном отъезде-бегстве на Запад, дать панораму жизни русской эмиграции и передать свои ощущения от жизни на

чужбине. Причем для повествования характерна динамика, которая, с одной стороны, соответствует теме путешествия, с другой — специфике публикации очерков, выходивших по частям в газете, где каждый фрагмент должен был обладать определенной запоминающейся логикой, способной заинтересовать читателя.

Таким образом, цикл очерков «По Европе на автомобиле» представляет собой амальгаму документального и художественного жанров. Данное произведение имеет большое значение в контексте прозы Г. Иванова 1930-х годов; тематически оно перекликается с рассказами и воспоминаниями о бегстве из Советской России, опубликованными в начале 1930-х, в то же время являясь, как нам кажется, одним из «источников» «Распада атома».

I. Особенности поэтической и идеологической оптики в очерках «По Европе на автомобиле»

«По Европе на автомобиле» начинается с описания следов Первой мировой войны на литовской дороге:

> Кресты братских кладбищ. Лес, исковерканный орудийным огнем. Остатки окопов, клочья колючей проволоки, стены сожженных фольварков. Призраки войны все еще сторожат большую литовскую дорогу (С. 324).

Описание пейзажа быстро переходит в поэтические размышления по поводу войны — «призраки» становятся «реальными», а проза обретает местами особую ритмику: «Да и там, где следы войны внешне стерты, продолжает веять их ледяная тень» (С. 324). Взгляд поэта «скользит» по времени и пространству: от наблюдаемой действительности он уходит в недалекое прошлое, обретающее фантастическое — «призрачное» — измерение.

С самого начала очерков Г. Иванов проявляет особый взгляд на объект своего описания — путешествие по Европе. Он смешивает два основных временных пласта — современность и прошлое, связанное с недавними историческими катаклизмами: в данном случае с Первой мировой войной, а в дальнейшем еще и с Октябрьской революцией. Более отдаленное прошлое, как мы увидим, тоже может быть предметом описания, но оно окажется так или иначе актуализировано двумя основными временными планами. Эти два времени воспринимаются Ивановым как

отражения: в современности он предчувствует повторение катастроф в недалеком будущем. Таким образом, «взгляд» поэта — это не только наблюдение за окружающим миром, но и размышления над его судьбами, заставляющие менять его, так сказать, траекторию, обращаясь к прошлому или к неопределенному будущему. Но речь идет и о взгляде поэта, чья творческая фантазия создает еще одну «реальность» — пусть и призрачная, но именно эта «реальность» передает то, что относится к сфере предзнаменований, к плану будущего.

Вернемся к тексту очерков. После поэтических раздумий по поводу первого пейзажа повествователь как бы возвращается в «реальность», которую описывает в стиле информативного письма, наподобие того, каким пишутся туристические справочники. От «теней» войны Г. Иванов возвращается в современную ему Митаву и Митавский дворец, но лишь для того, чтобы снова окунуться в прошлое — на этот раз в далекую историю XVIII века, эпоху царицы Анны Иоанновны и всесильного Бирона. Это прошлое становится, впрочем, лишь предлогом для упоминания о революции и Гражданской войне, когда красноармейцы насмехались над набальзамированным трупом Бирона, а белогвардеец Бермонт-Авалов при отступлении окончательно разрушил город.

В этом почти анекдотическом рассказе о Бироне снова появляется поэтический лейтмотив, связанный с войной — с «ледяной» ее тенью: «тело Бирона валялось на обледененной земле перед пылавшим дворцом» (С. 327). Возвращается и «кладбищенская» тема. «И только теперь, — сообщает Г. Иванов, — в 1933 году, серебряный вычурный гроб рококо зарыт в землю на обывательском кладбище, и над ним поставлен простой деревянный крест» (С. 327). Мотив «ледяной смерти», связанный с темами войны и большевизма, пронизывает весь текст очерков Иванова.

Описание следующей остановки в пути, Шавли, связывается с немецкой темой благодаря названию отеля-ресторана — «Берлин». Путешественник поражен сходством атмосферы этого городка с другим «таким же еврейско-литовским городком Лиде» (С. 328–329), который он посетил незадолго до начала Первой мировой войны. Это не просто некое постоянство обстановки, но и постоянство дурных предчувствий:

> Ничего не переменилось. Даже предчувствие новых несчастий, испытаний и гроз, смутно веющее в этих мирных измерениях, осталось все тем же (С. 329).

Первым немецким городом на пути Г. Иванова оказывается

Тильзит. Его впечатления поначалу носят сугубо цветовой характер: он видит огромное количество красного цвета — это красные флаги с нацистской свастикой, красные повязки на руках у людей в форме. Упоминание о красном, разумеется, является отдаленным отголоском предыдущих рассказов о зверствах красноармейцев. Но Иванов не склонен здесь отождествлять нацистов и большевиков — вопрос о том, кто из них является большим злом, мучает путешественника, не способного понять, как дать на него правильный ответ. Тем не менее сопоставление Советской России и нацистской Германии присутствует повсюду. Юные гитлеровцы, вымуштрованные по-военному, но «с каким-то еле уловимым налетом распущенности» (С. 333), напоминают Г. Иванову «тыловых прапорщиков конца войны… что после становились, смотря по обстоятельствам, кто комиссаром, кто налетчиком» (С. 333). Иванов настаивает на «другой человеческой „тональности“», присущей юным нацистам по сравнению с большевиками; и сравнение это — не в пользу нацистов.

Приезду в Берлин, в котором Г. Иванов провел несколько дней, предшествовало однодневное пребывание в Шнейдельмюле, где идеология успела подчинить себе топонимику — здесь главная улица носила имя Адольфа Гитлера. Именно в этом городе начинается тема русского нацизма, центральная для всего цикла очерков. Г. Иванов описывает случайную встречу в садике напротив почтамта с одним поляком, бежавшим от большевиков и ставшим в конце концов нацистом. Его сбивчивый рассказ о бегстве кажется Иванову поначалу «банальной историей» (С. 335). Вместе с тем его рассказ «странен» и лишен элементарной логики:

> В его взволнованном, перескакивающем с одного на другое рассказе была одна странность. Как припев, повторялось в нем постоянно «чудные люди», «прекрасный товарищ», «сердечность, которой я никогда не забуду», и относилось это то к администрации госпиталя, откуда его уволили, то к раззнакомившимся с ним коллегам, то к пациентам, переставшим лечиться у него (С. 335).

Эта встреча осталась для Иванова загадкой: поляк, сбежавший из России и мучимый манией преследования (скорее всего, вполне обоснованной), замечает, что за ними следят, и прерывает разговор, видимо, считая, что Берлин еще остался относительно свободным городом.

Но Г. Иванов посещает русский Берлин, причем не просто русский, а русскую нацистскую организацию «Ронд», которая

внушила ему чувство глубочайшего отвращения. Описание города начинается около русской церкви, где мальчишки продают ежедневную газету русских гитлеровцев «Russlands Erwachen». В криках этих юных газетчиков Иванов слышит многозначительную рифму «Руссланд эрвахе ин дэйтше шпрахе» («Россия, проснись… на немецком языке» — С. 337). Среди русских нацистов он встречает легендарного «героя» Митавы — уже упоминавшегося в начале очерков Бермонта-Авалова.

Сначала рассказ о «Ронде» ведется в форме слегка сатирического репортажа — несмотря на бравурный вид, растерянность царит в рядах русских нацистов, которые перестали интересовать немцев. Бесконечные интриги, ничтожество членов организации, пустые речи и публикации, в которых принята советская орфография[678], и даже гимн поется на мотив «Интернационала» (который был присвоен также и большевиками) — все это не просто разочаровывает автора, но приводит в негодование. Иванов переходит на абсолютно критическую тональность в своем «письме из Берлина», где описана история организации, главной функцией которой должен был стать поход против СССР.

Сцена в кафе с колоритным названием «У Тетки» (Zur Tante), где Г. Иванов слушает рассказ одного из рядовых членов «Ронда», служит объяснением, пусть и не очень убедительным, почему многие берлинские русские вступили в эту организацию. Это вторая «исповедь» о бегстве из страны большевиков, которую приходится выслушать автору. Будучи сыном зажиточного малоросского помещика и офицером царской армии, собеседник Иванова убежал из России в 1920 году через Литву в Германию, где ему пришлось много и тяжело работать и где он постоянно сталкивался с несправедливостью и обманом. Национал-социализм оказался для этого задавленного жизнью человека моральным спасением: вступив в «Ронд», он обрел новую веру и просто перестал обращать внимание на свои несчастья. Бегство привело этого человека к величайшему заблуждению, но Г. Иванов осознавал, что переубедить его в тот момент было невозможно.

Разумеется, вся часть, посвященная «Ронду», задумана Ивановым прежде всего как информативная. За «разведческой» миссией — разузнать о жизни русских нацистов в Германии — стоял, вероятно, более глобальный вопрос — о смысле эмиграции. В разных судьбах людей, уехавших из СССР (польский доктор, руководители «Ронда», собеседник из кафе «У Тетки»), Иванов видит лишь ничтожество, страх и попытку ухватиться любой ценой хоть за какую-то идею, лишь бы она была

антибольшевистской. Пессимизм Г. Иванова усиливается оттого, что и для него большевизм — несомненное зло (потому и сам он в свое время эмигрировал), но он видит, что русская эмиграция в Германии — стране, которая в 1920-е годы была первым крупным культурным центром эмиграции, — впитала самое худшее из нового тоталитарного режима.

Г. Иванов мало описывает пространство Берлина и его окрестностей. Собственно говоря, есть одно развернутое описание, посвященное Потсдаму. Именно этим описанием Иванов начинает противопоставление двух метрополий — немецкой (Берлин и окрестности) и французской (Париж и окрестности).

«Потсдам — „прусский Версаль“». Сравнение с Версалем явно не в пользу Потсдама: «грузность», «чопорный холод», «громоздко, но мелко, напыщенно, но ничуть не величаво», «раззолоченная унылость». Г. Иванов сравнивает архитектурный ансамбль Потсдама с «роскошным» письменным прибором, чинно расставленным на зеленом сукне подстриженных газонов. Дворец — как гигантская чернильница, собор — «внушительное мраморное пресс-папье». Потсдаму не хватает «размаха», «великодержавности», он воплощает, скорее, «солдатскую мечту о XVIII веке» (С. 354). «Солдатская мечта» — это не только метафора смехотворной претенциозности потсдамского ансамбля, но и очевидный намек на современный режим в Германии: в Потсдаме Иванов оказался для того, чтобы присутствовать на нацистском параде и митинге с участием Геббельса.

«Человеческий поток» (С. 355), в который попадает Г. Иванов на параде, напоминает ему движение «тронувшегося льда» (С. 355), который время от времени задерживался от образовавшихся заторов. Метафора льда перекликается с «холодностью» дворцовой архитектуры, с одной стороны, и с лейтмотивом «ледяной тени» войны (С. 324), с которой начинались очерки, — с другой. Сияющие лица митингующих и их торжественный покой вызывают у Г. Иванова очень серьезные подозрения о том, что его смутные дурные предчувствия нашли свое воплощение в этом новом режиме, который станет причиной катастрофы.

В описании отъезда из Берлина главную роль играет автомобиль — свое желание как можно скорее покинуть этот город, где он встретил русских нацистов, Г. Иванов передает настойчивыми упоминаниями о скорости, с которой «наверстывается» время, потраченное в Берлине: «головокружительная езда» (С. 360), 120 километров в час, мелькание фабричных зданий и труб на фоне идиллического сельского пейзажа, сравнение езды с полетом с

«непозволительной быстротой» (С. 366).

Этому соответствует и быстрая смена впечатлений — маленькие немецкие города с неизменно вычищенными памятниками 1871 году и красными знаменами новой Германии (С. 361); живописный Гальберштадт, очарование которого не смог нарушить дружинник в нацистской форме; замок в Вестфалии, где за демонстративными похвалами Гитлеру скрывался страх хозяев замка перед режимом; деревушка, в которой еще сохранился дух добисмарковской Германии; Геттинген, ассоциирующийся для каждого русского с пушкинским Ленским («Евгений Онегин»), а теперь заполоненный новой антисемитской молодежью, но, несмотря на это, не утративший некоторого романтизма, хотя бы на ратушной площади.

Последнее описание «царства Гитлера» (С. 369) дается как бы «впопыхах». Иванов перечисляет места, по которым он мог бы проехать, если бы путешествие было для него приятным времяпрепровождением (Нюрнберг, Рейн, Бавария), но выбирает самый кратчайший путь, чтобы поскорее покинуть Германию, — Кельн, Аахен.

Описание переезда из Германии во Францию через Бельгию проходит под знаком парижской метафоры. Кабаре Ciel и Enfer на авеню де Клиши оказываются символами этого перехода (разумеется, при этом Франция оказывалась под знаком «Ciel»[679]). Возвращение интерпретируется как возвращение в рай на небеса, через романтические Арденны, несмотря на некоторые бытовые неприятности — грязный отель, ужасная еда.

Вожделенная Франция представлена в очерках довольно скупо, но при этом всегда в сопровождении позитивной оценки (пусть и с небольшой долей иронии). При сравнении Потсдама и Версаля французская культура оказывается недостижимым эталоном, причем речь вдет не только о красоте, но и об идеологии: Версаль — великодержавен, и французская монархия, символом которой он является, принципиально иной природы, нежели «солдатское» царство Гитлера.

К тому же Франция является для путешественника «домом» (С. 370), что лишает трагичности его поспешный отъезд из Германии, который оказывается вовсе не бегством, хотя и происходит в ускоренном темпе, как бы «бегом». Быстрый проезд по Германии после относительно продолжительного посещения Берлина не исключает пристального взгляда поэта на отдельные детали пейзажа.

При этом любопытно, что как раз в том единственном случае, когда Г. Иванов вспоминает о Гальберштадте, одном из городов на пути его эмиграции в начале 1920-х, можно выявить два типа

«взглядов» на действительность. В эпоху эмиграции, то есть «бегства» из России, Иванов провел в Гальберштадте (как он вспоминает в своих очерках) час или полтора и не увидел в этом городе ничего примечательного, кроме банального вокзала и улиц, которые ему напоминали улицы Берлина в миниатюре. Теперь же, во время пусть и поспешного, но все же путешествия, ему удается присмотреться к этому месту, которое оказалось «волшебным средневековым городом», ожившей архитектурой:

> Один за другим вырастали перед глазами дома, один восхитительнее другого. Этажи выступами громоздились над этажами. Пестрые стекла сияли и переливались в окнах самых причудливых фасонов. Какие-то лесенки круто вели к небу. Чугунные лебеди протягивали шеи из темноты (С. 362).

II. «Качка» как модель «беглого» сознания

Приведенный пример воспоминаний о пути эмигранта — единственное упоминание о собственном бегстве Георгия Иванова из России в цикле очерков «По Европе на автомобиле». В начале 1930-х годов он пишет рассказы и воспоминания, в которых время от времени касается темы своего отъезда из СССР. Кажется, что после десяти лет эмиграции Иванов подводит определенный итог своего «побега». Его рассказ «Качка. (Отъезд из России)», опубликованный в «Сегодня» в 1932 году, представляет определенную концептуализацию его собственного бегства из России.

Прежде всего поражает легкость, с которой, в представлении Г. Иванова, происходил сам процесс отъезда. Он с юмором вспоминает о том, что должен был заработать на дорогу, переводя сочинение, по откровенности свой сравнимое, по его мнению, с «Любовником леди Чаттерлей»:

> Десять лет тому назад — осенью 1922 года — я в течение месяца трудился, как каторжник, над переводом «Орлеанской девственницы» Вольтера. В день я переводил до полутораста неполных рифм добротным пятистопным ямбом, избегая неполных рифм и не позволяя себе никаких неточностей. Как-никак я продолжал дело, начатое Пушкиным. Первые двадцать строк этой поэмы, столь же блестящей, сколько кощунственной и неприличной, переведены им. При большевиках, по заказу Горького, за «Орлеанскую

девственницу» взялся Гумилев («Всемирная литература») [680].

Двусмысленности этого приработка по переводу того, что Г. Иванов считал почти порнографией, соответствовали и бюрократические приключения, и даже некоторый обман, на который ему пришлось пойти, чтобы получить разрешение на выезд и визу. Он подробно рассказывает о том, как сам организовал себе «официальный», «лояльный» отъезд — «командировку» в Берлин для составления репертуара государственных театров[681].

Рассказ Г. Иванова о подготовке бегства полон юмора и энтузиазма. Но как только борьба с советской бюрократией закончилась, сама реализация мечты тут же оборачивается разочарованием. Между делом Иванов приводит символическую деталь — тот пароход «Карбо II», на котором он плыл пять дней до Штеттина вместе с М. В. Добужинским, как оказалось, совершил тогда свой последний удачный рейс — на обратном пути он пошел ко дну. Бегство из России трагично, даже если оно сопровождалось довольно забавными приключениями, связанными с его организацией. Преодолев все препятствия, Г. Иванов ощущает лишь утрату — и качка, вызывающая у него небольшую морскую болезнь, как раз передает это переживание бессмысленности нового существования:

> Никакого чувства освобождения, легкости, радости. Даже наоборот. Конечно, теперь я курил папиросы с золотым мундштуком вместо махорки, конечно, я был свободен, конечно, я ехал в Берлин, в Париж, где я мог делать, что хочу, где никто не мог меня вдруг арестовать, сослать, расстрелять. Все это было так. Но сознание это было каким-то бесцветным, отвлеченным, бесплотным, не имеющим цены. Реальными были: резкий ветер, мокрая палуба, хмурые волны да еще тревожный вопрос: неужели Россия потеряна для меня навсегда?[682]

Свое бегство из России Иванов рассматривает здесь в категориях не динамики, а именно статики. Динамика присутствовала в рассказе о его российских приключениях — там было некое целенаправленное движение, калейдоскоп событий и встреч, приведших к некоему результату. Теперь он оказывается на палубе корабля, чье движение не имеет смысла, и остается лишь переживание самого героя, который испытывает тошноту из-за осознания своего тотального одиночества. При этом образ «качки» лишь подчеркивает физическую составляющую этого

состояния, смысл которого — в осознании своего нового существования, или существования вообще[683].

Рассказ заканчивается неудачным посещением берлинского дома одного из спутников Г. Иванова по кораблю. В результате автор вынужден поехать в гостиницу. «Несмотря на то что прошло уже много часов, как я сошел на твердую землю, ноги мои ступали как-то нетвердо», — замечает Иванов. Образ качки превращается в модель нового эмигрантского сознания.

Таким образом, тема эмиграции связана у Г. Иванова со статическими тенденциями: если «качка» — это движение, то повторяющееся, на одном месте. Как мы видели в очерках «По Европе на автомобиле», воспоминания об эмиграции оставляют в памяти автобиографического героя бесцветные и безжизненные воспоминания, которые, однако, обретают интерес и колорит во время путешествия, имеющего цель возвращения «домой», в Париж. Это не означает, что Париж рассматривается в цикле очерков как настоящая родина, но он оказывается бесспорно позитивной точкой притяжения не только в тематическом, но и, как мы показали, в идеологическом смысле этого слова. Стремительная езда в автомобиле, особенно после посещения Берлина, усиливает тот аспект темы «бегства», который в «Качке» был воплощен в описаниях борьбы с советской бюрократией. Не ставя знака равенства между нацизмом и советским режимом, Г. Иванов видит несомненные черты сходства. В бегстве от нацизма есть черты бегства из СССР, но пока, в начале 1930-х годов, Г. Иванов склонен переживать это «повторение» истории как некую пародию, как фарс. Однако постепенно ситуация будет усугубляться, и Иванов выразит свою новую оценку в «поэме в прозе» «Распад атома» (1938).

III. Динамика пространств в «Распаде атома»

Очерки «По Европе на автомобиле» с их атмосферой предчувствия войны являются одним из факторов эволюции поэта Георгия Иванова, приведшей к созданию «Распада атома». Хотя фрагментарное очерковое письмо и темы эмиграции и нацизма, разработанные в очерках «По Европе на автомобиле», не исчерпывают содержания знаменитой «поэмы в прозе», но являются важной ее составляющей.

Очерки «По Европе на автомобиле» являются своеобразным «источником» «Распада атома»[684]: в них проявилась способность Г. Иванова сочетать политическую злободневность, размышления о ходе истории и поэтический взгляд на мир. В «Распаде атома»

доминирует обобщенный поэтический аспект — переживание лирическим героем «бесчеловечной мировой прелести в одушевленном мировом уродстве» (С. 9), но и конкретная политика также играет очень важную роль. «Распад атома» — произведение, проникнутое ощущением угрозы войны, соизмеримой с Первой мировой, окончание которой, по мнению Г. Иванова, само по себе оказалось чревато ее возобновлением. «Тень» войны, о которой шла речь в очерках «По Европе на автомобиле», ощущается в «Распаде атома» как реальность, о чем свидетельствует политический лейтмотив — «горе победителям», являющийся перевернутым латинским выражением «Vae victis».

По сравнению с очерками политические взгляды Г. Иванова обрели большую четкость. Гитлер и Сталин для него — явления одного порядка, о чем свидетельствует первоначальный замысел концовки «Распада атома». Но в окончательном тексте автор избегает прямого политического вывода. Как он вспоминал в 1955 году, «Атом должен был кончаться иначе: „Хайль Гитлер, да здравствует отец народов Великий Сталин, никогда, никогда, никогда англичанин не будет рабом!“ Выбросил и жалею»[685].

В «Распаде атома» нет описаний пространства современной Германии. Однако многократное упоминание о Версальском договоре, согласно которому «Германия должна платить», звучит не как констатация свершившегося факта справедливости, но как выражение сомнений по поводу того, каким образом отплатит[686] Германия. С другой стороны, «Распад атома» содержит ассоциации с классической немецкой культурой, что проявляется в неоднократном цитировании баллады И.-В. Гете «Лесной царь», и прежде всего в эпиграфе из второй части «Фауста».

Небольшое количество упоминаний о Германии, современное положение которой несомненно вызывает у Иванова большие опасения, компенсируется огромным количеством отсылок к русской культуре и политической жизни. Что касается политической жизни, то речь идет о воспоминаниях об эпохе революции, Гражданской войны и сопровождавшего их голода. Причем критика большевизма происходит в некоторых случаях буквально «по мотивам» рассматриваемых нами очерков. Так, среди прочих катастрофических образов герой «Распада атома» представляет себе следующую сцену, которая является почти дословным воспроизведением рассказа о Бироне из очерков «По Европе на автомобиле»:

> Петра выпотрошат из гроба и с окурком в зубах прислонят к стенке Петропавловского собора под хохот красноармейцев, и ничего, не провалится

Петропавловский собор (С. 30–31)[687].

«Распад атома» — произведение о России, которая во всех смыслах «потеряна навсегда» для лирического героя. Его настроение логически следует из того, что охватило «автобиографического» беглого героя «Качки» на корабле: утрата России не означает, что будет приобретено что-то взамен. И если в цикле очерков «По Европе на автомобиле» Париж все-таки назывался «домом» и был совершенно четким пунктом окончания путешествия, то в «Распаде атома» Париж, где живет лирический герой, уже перестал быть «домом» — теперь это «чужой город» (С. 32).

В «Распаде атома» возникает принципиально иное представление о движении в пространстве, которое само оказывается в движении. Продолжая традицию описания множественного пространства, в котором сливаются в единую поэтическую амальгаму и прошлое, и будущее, и пространства, удаленные друг от друга на расстояния, как это уже встречалось в очерках «По Европе на автомобиле», Г. Иванов в «Распаде атома» возводит этот прием в принцип своего поэтического письма. В результате возникает некая «мировая» полифония, сочетающая физические пространства (городов — Парижа, Петербурга/Петрограда, Лондона и др., стран — России, Франции, Германии, Америки и др. и обобщенных пространств — пустыни, океана и др.), литературные пространства (по большей части русской литературы — это Пушкин, Толстой, Гоголь, Лермонтов, Крученых и др., а также Гете, Монтерлан и др.), пространства грез и размышлений лирического героя. Литературный топос «блужданий по Парижу» (по-французски для их обозначения подходят и flaneries — беззаботные блуждания, и errances — блуждания, полные тревоги), широко распространенный во французской поэзии и литературе XIX века, интерпретируется Г. Ивановым в духе тошнотворной «качки»: движения по сути нет, но есть мертвящее повторение, и все оказывается подверженным тлену, гниению, «распаду».

Однако и здесь Иванов предлагает новую интерпретацию самого «распада»: эта «смертельная» категория преисполнена некой особой энергетикой: «неподвижное бессилие разрешится страшной взрывчатой силой» (С. 25) — по аналогии с атомом, который при своем распаде выделяет огромную энергию. Пространства «Распада атома» — это пространства, которые в конце концов взрываются, причем лирический герой пусть и отстраненно, но любуется картинами разрушения[688]. Механизм движения принципиально изменился. Если в очерках «По Европе

на автомобиле» и в «Качке» Иванов связывал состояние души своих автобиографических героев с их перемещениями в пространстве (путешествие, бегство), то в «Распаде атома» изначальная стагнация разнообразных пространств приводит их самих во взрывообразное движение. Сам же лирический герой, при всей калейдоскопической множественности представленных им пространств, оказывается в роли неподвижного наблюдателя за катаклизмом: позиция довольно двусмысленная, ибо в ней сочетается, с одной стороны, антикоммунистическая и антинацистская тенденции, а с другой — явное любование энергией взрыва, энергией катастрофы.

Очерки Г. Иванова «По Европе на автомобиле» служат своеобразным «проявителем» специфических черт прозы поэта в 1930-е годы, и в особенности «Распада атома». Жанр очерков давал автору достаточно большую свободу для представления самых разнообразных пространств, чередование которых хотя и определялось маршрутом путешествия, но не было задано им со всей жесткостью; это позволяло совершать свободные экскурсы в прошлое, упоминать о других пространствах, а также переходить к лирическим размышлениям. В своих очерках Иванов часто предается размышлениям или воспоминаниям, которые связаны с главной темой путешествия через поэтические ассоциации, — их произвольность отдаленно напоминает структуры романа Марселя Пруста.

Особую роль в очерках играет динамика путешествия, которая связывается поэтом с конкретными обстоятельствами поездки на автомобиле. Как мы показали, в некоторых случаях скорость езды и быстрая смена впечатлений оказываются в прямой зависимости друг от друга. Стремительная езда в очерках «По Европе на автомобиле» обладает совершенно четкой целью: изучение русского нацизма в Берлине и возвращение в Париж. Четкости цели соответствует и определенный энтузиазм в описании пространств, будь то сатирическое описание «Ронда» или описание различных городов современной Г. Иванову Германии. В этом смысле описание путешествия оказывается полной противоположностью бегству из России, о котором Г. Иванов пишет приблизительно в ту же самую эпоху в рассказе «Качка», где бегство оказывается стагнацией, «качкой». Отсутствие энергии «автобиографического» героя в описании осуществленной эмиграции отражается и в воспоминаниях на страницах очерка «По Европе на автомобиле».

Политическая доминанта очерков переходит в «Распад атома», несмотря на то что автор убирает прямые политические

оценки из окончательного текста своей «поэмы в прозе». Можно сказать, что лирический герой «Распада атома» лихорадочно блуждает по «реальным» и «вымышленным» пространствам, быстро сменяющим друг друга, подобно тому, как сменяли друг друга пространства Германии в упомянутых эпизодах быстрой езды из очерков «По Европе на автомобиле». Но эта быстрая смена в «Распаде атома» должна воплощать не динамику, а статику — наподобие статики «качки», которая передает тревожное состояние лирического героя. Состояние гниения, «распада» может быть исполнено некой энергии благодаря одному из значений слова «распад» в словосочетании «распад атома», где «распад» высвобождает энергию взрыва. При этом сама проза Г. Иванова выстраивается по принципиально новым законам. Он называет «Распад атома» «поэмой в прозе», намекая, с одной стороны, на знаменитую «поэму» Гоголя «Мертвые души» с заключительным образом России как «птицы-тройки», которая несется неизвестно куда, а с другой — настаивая на поэтической свободе в построении прозы, свободной от повествовании. Ассоциативный поэтический ряд оказывается подчинен некоему смысловому и образному ритму (наряду, разумеется, и с разнообразными элементами стихотворной ритмики), выраженному как в определенной соизмеримости между собой фрагментов, так и в обилии лейтмотивов; и вместе с тем этот ряд оказывается, при всей своей выстроенности, принципиально открытым, как бы незавершенным. В этом смысле Георгий Иванов — читавший и Пруста[689], и Джойса, и, по всей вероятности, Жоржа Батая[690], которые, каждый по-своему, преобразовывали традиционное повествование, стремится создать свой специфический «жанр», за пределами существующих литературных жанров.

Елена Гальцова (Москва)

«Откуда у хлопца испанская грусть?» «Свое» и «чужое» в советских очерках об Испании 1930-х годов

I. «Свое» и «чужое» в советских путевых очерках. Предмет изучения и постановка вопроса

В 1926 году, за десять лет до того, когда разразившаяся в Испании Гражданская война оказалась в центре внимания мировой общественности, поэт Михаил Светлов написал, пожалуй, самое известное советское стихотворение об Испании «Гренада», цитата из которого послужила заглавием для настоящего исследования. Во время Гражданской войны это стихотворение расценивалось как удивительное прозрение, оно было положено на музыку и стало своего рода гимном советских воинов в Испании. Да и сегодня многие связывают его с испанской Гражданской войной, хотя речь в нем идет об украинском красноармейце времен Гражданской войны в России, охваченном необъяснимой страстью к испанской провинции Гранада:

Мы ехали шагом,
Мы мчались в боях,
И «Яблочко»-песню
Держали в зубах.
[…]
Но песню иную
О дальней земле
Возил мой приятель
С собою в седле.
Он пел, озирая
Родные края:
«Гренада, Гренада,
Гренада моя!»
Он песенку эту
Твердил наизусть…
Откуда у хлопца
Испанская грусть?[691]

Мотив открытия чего-то чужого в собственной личности и

влечения к этому чужому — в данном случае к «прекрасной иностранке»[692] по имени Гранада — приводит стихотворение Светлова в соприкосновение с жанром путевых записок. Стремление к «другому», которое, кажется, образует недостающую или утерянную часть «своего»[693], побуждает субъекта рваться на чужбину и является исходной точкой и лейтмотивом многих травелогов, предметом которых остаются добровольные путешествия[694]. Человек отправляется в путешествие на чужбину и пытается описать ее в тексте. Тем, что он ее описывает, то есть организует согласно определенным, *ему свойственным* структурам, он (снова) присваивает ее. В дороге путешественник постоянно захвачен поиском того, чего у него нет на родине: познания, или искупления, или потерянного рая, «то есть некоего рода обогащения, которое кажущийся замкнутым круг выезда и возвращения на родину действительно размыкает и увеличивает до растущей спирали»[695]. С другой стороны, речь идет и о том, чтобы найти свое место на чужбине, войти в ситуацию и вновь обрести себя в ней в новом культурном контексте, — то есть о самоутверждении субъекта, которое может состояться или же нет[696]. Тем самым в тексте, описывающем путешествие, обнаруживается движение, идущее в двух направлениях: «чужое» привносится внутрь, а «свое» распространяется наружу.

Если взять за основу широкое определение литературы путешествий[697], то к этому жанру следовало бы отнести и «Гренаду», так как здесь в известной степени поездка по России времен Гражданской войны если и не совершается ради путешествия как такового, то служит постоянной темой[698]. В дальнейшем мы не будем рассматривать фикциональные тексты, подобные этому стихотворению (возможно, лишь в самом конце вернемся к «Гренаде»). Предмет настоящей работы определяется более узким понятием «путевого очерка», определяемого как «языковое изображение аутентичного путешествия»[699]: речь пойдет о пяти путевых очерках трех советских авторов, написанных между 1929 и 1938 годами и рассказывающих об их реальных путешествиях в Испанию: «Письмах об Испании» Льва Никулина, «Испании» и «Испанских репортажах» Ильи Эренбурга и об «Испанской весне» и «Испанском дневнике» Михаила Кольцова. На примере этих текстов будут рассмотрены три различные стадии изменения «взгляда» путешественника на описываемое и его понимания собственной задачи, а также связанные с этим функции жанра литературы путешествия в целом. Особое внимание будет уделено вопросу о том, в какой степени новая функция жанра определяет использование в

рассматриваемых текстах стереотипов и их внутритекстовые функции.

В советской литературе конца 1920-х — начала 1930-х годов были распространены путевые очерки, написанные по поручению правительства. Те советские писатели, которым при Сталине был разрешен выезд за границу — в том числе Никулин, Кольцов и Эренбург, — посещали в основном Западную Европу и сравнивали существовавшие там политические и общественные системы со своей, чтобы таким образом осмыслить драматические изменения в собственной стране, увидеть «свое» в зеркале «чужого», а затем вернуться к «своему» и утвердить его ценность. Их изображения отмечены сильной претензией на объективность, которая с самого начала отмечает жанр путевых очерков и в соотношении с субъективной стороной текстов во многом определяет специфику жанра[700].

Здесь мне хотелось бы, не вникая в общую проблематику основных понятий «объективность» и «субъективность» в путевом очерке[701], указать на отдельные аспекты этой проблематики, важные для советского путевого очерка и характерные для него.

В статье «Описание и знание. Размышления об изменении функции дескрипции во французском путевом очерке» Фридрих Вольфцетгель прослеживает, каким образом при переходе от классического к романтическому путевому очерку при сохраняющейся потребности в объективности центр тяжести смещается с описания увиденного на ощущение пережитого, пока субъективный момент не усиливается до такой степени, что описываемые объекты становятся лишь символами определенных идей, символами, которые путешественник (как заместитель читателя) должен расшифровать:

> Смена парадигмы, которая […] ведет к изменению функции описания, осуществляется постепенно. […] По мере того, как центр тяжести переходит от субъективного восприятия происходящего к субъективной рефлексии по поводу увиденного, анализ «сенсации» занимает место дескрипции; зрительное «переживание» вытесняет изначально информативную функцию путевого очерка[702].
>
> Каждая значимая деталь может быть интерпретирована. Относительно последовательной наррации путевого очерка это означает, что ряд отдельных картин соединятся в одном многозначном образе, что гарантирует познавательно-теоретическую ценность каждого отдельного описания. Топография,

> флора, климат, раса, обычаи, облачения, искусство и исторические свидетельства — все эти примеры подтверждают […] «идею» культуры и страны[703].
>
> Простое описание без игры воображения, заставляющего вещи говорить, немыслимо в такой перспективе, «décryptage» […] не допускает описания без толкования…[704]

Как будет показано ниже, результаты этого процесса можно наблюдать и в более поздних путевых очерках XX века. Рост субъективности в очерках этого времени связан с тем, что «чужбина» в период усиливающейся мобильности все реже открывается впервые, все чаще является уже знакомой и изъезженной[705]. Современный путевой очерк больше не описывает неизвестную чужбину, но пытается исходить из уже имеющихся представлений о чужих краях и демонстрировать, «каковы они в действительности». Вместе с тем характерная для путешественника беглость взгляда ведет к тому, что существующие в его сознании установки и стереотипы[706] предопределяют его восприятие «чужого», утверждаясь и закрепляясь в путевом очерке. Таким образом, современная «критическая» путевая отчетность идентифицирует и отвергает одни расхожие стереотипы как таковые, другие же использует и внедряет. Поэтому при анализе путевых отчетов возникает вопрос, можно ли выявить причины и закономерности отбора отвергаемых и используемых стереотипов. Во всяком случае, ответ на этот вопрос усложняется общей методологической проблемой изучения стереотипов, которую М. Флейшер характеризует следующим образом:

> Изучение стереотипов отличается известной бинарностью, которая влечет за собой методологически проблематичное свойство в том смысле, что исследователь сам должен решать, что является стереотипом, то есть сам определяет масштаб и основание для восприятия чего-либо в качестве стереотипа. Но этот масштаб выводится не из анализа культурной **системы,** а со всей очевидностью из семантического пространства того культурного **проявления,** к которому относится сам исследователь. Так возникает проблема объект-субъект. Поэтому необходимо искать методы, которые создают эмпирическое основание для определения статуса и видов проявления стереотипов и позволяют исключить субъективные решения или оценки[707].

Конкретное отражение общих признаков нового путевого очерка в советских путевых заметках 1930-х годов обусловлено пропагандистской функцией этих текстов. Советские путешественники фиксировали своим беглым выборочным взглядом только те объекты, которые они хотели и должны были видеть[708], и наполняли их идеологически заданным содержанием. В известном смысле, их путевые заметки не порывали с традицией изображения Европы в русской литературе[709] и были отмечены уже упомянутым стремлением противостоять расхожим предубеждениям и клише, чтобы показать Европу такой, «какова она в действительности»[710]. Однако уровень объективности и правдивости их впечатлений советские читатели все равно не могли проверить: границы Советского Союза были на замке и чужие края вновь превращались для большинства советских граждан в *terra incognita*.

Относительно Испании в этой связи следует добавить, что и в досталинской России об этой стране было известно сравнительно немного. В отличие от Франции или Германии, Испания не принадлежала к числу главных интересов русских путешественников XVIII, XIX и начала XX века. Русско-испанские культурные отношения на протяжении всей истории имели скорее спорадический характер; в русской литературе господствовал заимствованный в основном из французской литературы недифференцированный, очень стереотипный образ экзотической Испании — страны плаща и шпаги, серенад и кастаньет[711]. Когда в 1920-е годы советская литература путешествий получила большое распространение, Испания тоже оказалась в поле зрения некоторых авторов — например, Льва Никулина; однако в достойную цель путешествия ее превратила лишь буржуазная революция 1931 года и затем в основном Гражданская война 1936–1939 годов.

С хронологической точки зрения тексты, о которых пойдет речь, отмечают три различные фазы развития советской литературы об этой стране. «Письма об Испании» Льва Никулина появились еще до исторических событий, привлекших интерес советской общественности к Испании. «Испания» Ильи Эренбурга и «Испанская весна» Михаила Кольцова отражают реакцию на революцию 1931 года. «Испанские репортажи» Эренбурга и «Испанский дневник» Кольцова, по сути дела, представляют собой собрания репортажей о Гражданской войне, написанные для советской прессы.

Общее направление развития советской публицистики об Испании 1930-х годов можно обозначить как движение от

путевого очерка через политический репортаж к военному. Это развитие было связано со сменой перспектив в литературе об Испании; в своих наблюдениях и отчетах авторы уже не выдерживали внутреннюю дистанцию путешественника, но должны были чувствовать (и чувствовали) себя помощниками и советчиками революционного испанского народа. В связи с этим изменился их взгляд, увиденное рассматривалось с другой точки зрения и наполнялось другим содержанием. Возникали интересные смешанные формы путевого, политического и военного очерка, особенности которых в дальнейшем будут описаны подробнее.

Пропагандистская функция очерков сохраняется в ходе этого развития и сосуществует с информативной, первичной для «классического» путевого отчета[712]. В дальнейшем будет рассмотрен вопрос о том, как пропагандистская функция в том или ином случае воздействует на существующие стереотипы при изображении «чужого», какие старые стереотипы об Испании сохраняются в новой функции, как они модифицируются в случае их использования и какие стереотипы создаются вновь и вводятся в обращение. На основе этого анализа будут установлены некоторые устойчивые признаки советского очерка об Испании 1930-х годов.

II. «Испанские письма» Никулина. Экспансия советской модели

Как уже упоминалось, Испания стала привлекательной для советских авторов целью путешествия только в связи с революцией, разразившейся в 1931 году. Лев Никулин предпринимает свое путешествие в Испанию двумя годами ранее, в 1929 году, и не испытывает особого интереса к этой стране. Произвольность своего выбора он сам подчеркивает в первом эпизоде книги:

> Александр Таиров, режиссер Московского Камерного театра, сказал:
>
> «Вы едете в Алжир, а я, кажется, в Испанию. В Барселоне — театральный конгресс…» — Потом, помолчав, неуверенно прибавил: — «В сущности, почему бы вам не поехать в Испанию?»
>
> Никто из нас не улыбнулся. […]
>
> В сущности, почему не поехать в Испанию?[713]

Равноценность и заменяемость целей путешествия имеет у Никулина принципиальное значение. Это тем более

примечательно, что в предисловии к книге он объявляет путешествие как таковое важным элементом своей жизненной философии:

> На географических картах нанесены горы, реки и города, но мы знаем только те горы и реки, которые видели. Все остальное — белые, пустые, таинственные места, которые еще уцелели на земном глобусе.
>
> Мы — как те люди, восходившие на Памир, открывшие Тибет, рисовавшие горные хребты на таинственно-белых местах земной карты. Мы тоже открываем новый мир, когда с чемоданом и путеводителем выходим на неизвестном полустанке или в незнакомом порту. Прочтите сто книг о стране, и вы узнаете ее климат, дороги, рудники, музеи, правила движения. Закрыв глаза, вы будете проходить по улицам, которых не видели никогда, вы будете спускаться в шахты, вы будете плавать по воображаемым рекам. Вы создадите в своем воображении страну, в которой все будет реально книжной реальностью, в которой точны будут все цифры, расстояния и обмеры, и все же это будет воображаемая, фантастическая страна. И она будет существовать и жить для вас только до тех пор, пока вы не ощутите всеми чувствами почву, цвет неба, запах каменноугольного дыма, пение рудокопа и плач ребенка[714].

Познание жизни понимается здесь как познание новых пространств. Путешественник нового времени испытывает потребность на собственном опыте изведать реальность чужих стран и таким образом откорректировать взятые из книг предубеждения и предрассудки. Однако эта потребность тут же релятивируется: непрерывно ускоряющееся движение без цели и логики приобретает самоценность и даже объявляется смыслом человеческого существования:

> Время, пространство, движение.
>
> Карта мира — земной глобус был для нас сплошным белым пятном, когда мы начали жить. Мы потеряли во времени, но выиграли в пространстве. Теперь на моей карте выступают ясно и рельефно Кавказ и Афганистан, Урал и Европа, и краешек Азии и Африки […]. Осталась едва ли треть пути, конец зрелости и старость. Не падать духом, верить в движение!
>
> 528, 571, 600 километров в час — рекорд

гидроплана. Одиннадцать, восемь дней вокруг света. Быстрота поворотов винта удлиняет нашу жизнь. Деды жили и двигались на перекладных и в телегах, внуки будут жить и двигаться в авионах. Тысяча километров в час. Шесть часов от Москвы до Самарканда. Новое поколение узнает другие рекорды, новый темп и, главное, другой, правильно и честно устроенный мир. Будем же мужественны, осталась последняя треть пути.

Движение, пространство, время.

Время на исходе и потому вперед на третьей скорости. Судьи, смотрите на часовую стрелку; судьи, дайте старт и следите за временем. Мы нажимаем акселератор и даем полный газ[715].

«Новое поколение узнает новый мир, правильный и справедливый» — так заканчивается произведение. Советского путешественника влечет на чужбину не столько стремление к познанию или же к потерянному раю, сколько жажда самоутверждения, экспансии. Рай, царство счастья и справедливости, центр мировой революции находятся на родине, и люди путешествуют, чтобы это «свое» распространить за ее пределами. В изображении Никулина смысл человеческой жизни, кажется, состоит в том, чтобы как можно быстрее объехать весь мир, словно тот может преобразиться только через контакты с представителями социалистического общества как по мановению волшебной палочки.

В основе такого мировоззрения лежит культурно-географическая модель, которую Юрий Лотман назвал «центристской» и охарактеризовал следующим образом:

В структуре географии русской культуры исторически борются две модели, причем столкновение их — один из доминирующих конфликтов культурного пространства России. Одну из них можно определить как центристскую. В основе ее лежит представление о том, что Москва расположена в центре религиозной и культурной ойкумены, что центр всемирной святости (или, соответственно, — культуры, мировой революции и т. д.) находится в Москве, Москва же есть центр России. Таким образом, мировая модель культуры строится по концентрическому принципу. Следствием этого является конструирование антимодели — центра греховности, культурного разложения или опасного, агрессивного центра, являющегося исконным, по своему месту во Вселенной, врагом России. В годы революции

буржуазный мир представлялся в образе крепости, расположенной в центре некоего пространства, а революционный мир — силой, которой исторически суждено взять крепость Зла, разрушить ее и на ее останках возвести вечный мир социальной гармонии[716].

Эта модель легко узнаваема в никулинском описании Испании. По построению его текст является классическим путевым очерком; автор объезжает в составе туристской группы всю Испанию, от Каталонии до Андалузии, и с обязательностью путешественника описывает все, что видит: пейзажи, города, исторические достопримечательности, людей. Доминантой всех этих описаний становится впечатление бессмысленности, апатии, искусственности, обусловленное отсутствием «правильной» революционной идеи, которая могла бы сообщить смысл всему увиденному. Бессмысленна и ирреальна, как брошенная театральная декорация, всемирная выставка в Барселоне, несмотря на дорогие световые эффекты, оставшаяся без посетителей[717]. Бессмыслен и брутален бой быков, где убивают животных, о которых у нас мечтал бы любой колхоз и совхоз[718], его единственная цель — отвлечь народ от политики[719]. Знаменитая ночная жизнь Мадрида подается как бессмысленное и бесцельное кружение на такси по кварталу красных фонарей[720].

Небоскребы современного города свидетельствуют о мощи капитала, а величественные соборы старых городов — о мрачной власти инквизиции[721]. Красота испанских зданий не впечатляет Никулина[722], так как построены они на костях мавров, евреев, простого народа и напоминают об истории, являющейся историей человеческих страданий:

> Двести тысяч человек когда-то жили, ненавидели и любили в этих стенах, теперь в Толедо едва ли двадцать пять тысяч жителей, но город стоит на костях и прахе миллионов. Оливковые рощи «сигаралес», кольцом охватывающие скалу, выросли на костях арабов, испанцев и португальцев, оспаривавших друг у друга власть над Толедо. И город-призрак, город-надгробие встает на скале…[723]

Миф о романтической Испании опровергается: гитары, кастаньеты и цыганские танцы — не более чем дешевая мишура, плохо выполненные подделки, продаваемые туристам:

> Пляски престарелых гитан, треск кастаньет, дробь каблучков в память Карменситы оплачиваются по

> соглашению, и если современному романтику захочется сфотографировать современную гитану, она примет позу, сознательно копируя плохих художников, и возьмет за это три реала, бессознательно издеваясь над умирающим романтизмом[724].

Гитары и кастаньеты, серенады и цыганские танцы, бой быков и униформа испанских военных и чиновников, то есть те атрибуты, которые закрепились в романтическом образе Испании (Никулин тоже характеризует их как «романтические»), оцениваются им как стереотипные и неверные; взятые вместе, они создают искусственную стилизацию под Испанию. При этом Никулин использует метафоры из области театра, оперы и оперетты: «но сахарной, театральной Испании Чайковского, Каульбаха и Немировича-Данченко не существует»[725].

Наряду с этим составленным из внешних атрибутов стереотипом «романтической» Испании, который он распознает и отвергает, Никулин называет некоторые «типичные» особенности испанского образа жизни и национального характера, «действительно» характерные, по его мнению, для страны и населяющих ее людей. К ним в особенности относятся непунктуальность, неорганизованность, легкомыслие, а также склонность к театральности[726]. Эти качества составляют новый стереотип испанца и оцениваются Никулиным исключительно негативно. По его мнению, они хотя и дают поверхностную характеристику испанской реальности, но не отражают «подлинную» Испанию и дух ее народа, а представляют собой просто пережитки старого[727], от которых следует избавиться. Соответственно критикуется и якобы характерная для испанцев склонность культивировать любые проявления собственного национального характера, в том числе и такие, как «типично испанская» безответственность, непредсказуемость, своеволие:

> «Но вы же в Испании». Это звучало в дальнейшем как лейтмотив. По дороге между Кордовой и Гранадой взрывается и сгорает автобус, шестнадцать заживо сгоревших людей, рекордное число для автомобильной катастрофы — «вы же в Испании»; любой мелкий чиновник может вам причинить серьезнейшие неприятности — «вы же в Испании»[728].

«Ненастоящей» Испании противопоставляется страна «подлинная», которая примечательным образом называется «Испанией Пушкина, Лермонтова и Гейне»[729] и которую можно обрести в среде простого народа:

> Осколки старого быта […] не всегда безобразны […], иногда они очаровывают и привлекают вас, потому что они — плоть и кровь этого народа, простого и мужественного, […] который умеет петь и танцевать на улицах, веселиться в бодегах с пустым, туго перетянутым шарфом желудком[730].

Этот народ не отмечен у Никулина никакими национальными особенностями и поэтому обнаруживает большое сходство с советским народом:

> …Ты […] видишь перед собой парня с характерными, энергическими чертами лица, рослого парня в берете, его коричневую сильную шею, расстегнутый и выпущенный поверх пиджака ворот рубашки. […] Он шагает непринужденно и смело, и рука его скована с рукой его боевого товарища[731]. Рядом с ним шагает стража […] Но пленный и скованный боец революции выглядит как победитель. Такова уж натура, неукротимый характер испанского народа. Неисчерпаемый революционный темперамент, мужество, неукротимый дух врожденного мятежника, пламя, которое невозможно погасить никакими потоками крови[732].

В этом и в подобных изображениях «новых» испанцев национальная компонента заменяется идеологической[733]. Таким образом, создается новый стереотип пролетария, чьи физические особенности (характерное, энергичное, загорелое лицо, мощная шея и т. п.) и духовные свойства (мужественность, революционный темперамент, бунтарский характер) закреплены в каноне социалистического реализма[734]. Идеологические признаки хотя и приписываются здесь испанскому характеру, однако национальность не имеет значения и вполне заменяема. Советская модель может (и должна) быть принята во всем мире:

> Читайте чужой быт как книгу, удивляйтесь многоликости и разнообразию жизни на земле, и в этой многоликости и пестроте вы увидите ясно и отчетливо борьбу двух миров, борьбу двух классов и угадаете развязку и исход этой борьбы. Другой язык, другие нравы, песни и лица, но один решающий век, одна эра и наша гордость, наше право называть ее эрой Октября тысяча девятьсот семнадцатого года[735].

Таким образом, отношение «своего» и «чужого» строится у Никулина как оппозиция «национальное» vs. «идеологическое». К полюсу «чужого» относится национальное: «типичные» испанские атрибуты, характеризующие стереотип «романтического», испанская архитектура и «негативные» особенности испанского характера и быта. Это «чужое» отвергается полностью, и ему противопоставляется «свое» — универсальная советская идеологическая модель, которая, по убеждению путешественника, будет усвоена Испанией в будущем. А пока этого не произошло, Никулину больше не интересна эта страна, и он заключает в конце книги: «Прощай, Испания, и прощай — навсегда»[736].

III. От путевого очерка к политическому репортажу: «Испания» и «Испанская весна»

Испанская революция и провозглашение в 1931 году Второй республики вызвали в Советском Союзе сильный интерес к этой стране и побудили других советских писателей отправиться в путешествие. Уже в 1932 году было опубликовано собрание путевых заметок Эренбурга «Испания»[737], а в 1933-м — книга Кольцова «Испанская весна». Оба текста представляют собой смесь путевого очерка с политическим репортажем: хотя они и описывают действительно совершенное путешествие, однако их темой является не сама поездка, но политическая драма, разыгрывающаяся в Испании. Дистанция путешественника, которую еще сохраняет Никулин в своем идеологизированном описании страны, отсутствует в текстах Кольцова и Эренбурга: авторы открыто занимают определенную идеологическую и политическую позицию и стремятся прямо повлиять на происходящее своим творчеством. Новое, характерное для более поздней военной литературы об Испании понимание роли писателя как активного творца действительности Эренбург формулирует в предисловии к своей книге.

Снабженные новой функцией, формы классического путевого очерка, в том числе и его нейтрально-объективный дискурс (в целом уже не свойственный политическим репортажам об Испании), в случае необходимости могут быть использованы в идеологических целях. В следующем примере якобы выдержанная дистанция путешественника иронически подчеркивает царящую в Испании социальную несправедливость:

> Путешественник, приехавший из другой части света и обследующий Европу так, как европейские миссионеры

обследуют Африку, может отметить: «Испания заселена двумя породами людей. Одни — худые, изможденные, с явными признаками различных телесных и духовных лишений — называются „кампесинос“, что означает крестьяне. Они одеты по-разному: на севере они носят береты или платки, завязанные на голове, на юге — широкополые шляпы, но повсюду их одеяние отличается изъянами и может быть приравнено к рубищам. Другая порода людей, заселяющих Испанию, напротив, отличается здоровьем. Это краснощекие дородные люди, всегда веселые и жизнерадостные. Они пьют в кабачках вино, они курят сигары и ласкают хорошеньких служанок. Эти люди одеты повсюду одинаково, и зовут их „курас“, что означает „священники“»[738].

Эренбург вводит здесь некоего фиктивного рассказчика, который наблюдает с еще большей дистанции, чем автор/повествователь, причем без всякого личного интереса. Такая подмена позволяет автору/повествователю отступить на задний план; Эренбург прибегает к этому приему не для того, чтобы в самом деле отменить собственное, давно известное читателю видение происходящего, но чтобы подтвердить и объективировать это видение устами некоего фиктивного, непричастного лица. У Кольцова находим менее сложный вариант объективизации: он как будто предоставляет слово участникам происходящего. Те хотя и занимают какую-то позицию, то есть необъективны, однако их трудно заподозрить в том, что они разделяют идеологические взгляды русского очеркиста; сам же автор/повествователь никак не комментирует их высказывания. В следующем примере веер (популярный атрибут романтического образа Испании в русской литературной традиции), так же как у Никулина, воспринимается и изображается в качестве бессмысленного, принадлежащего прошлому символа. При этом чувство бессмысленности и вызванная им агрессивная реакция приписываются испанским мужчинам, в то время как очеркист остается «безучастным»: «мужчины […] с ненавистью смотрят на сотни дешевых бумажных вееров, которыми женщины совершенно автоматически и бессознательно круглые часы колышут воздух»[739]. Объективность автора в таких случаях должна гарантировать правдоподобность изображения, являющуюся одним из решающих элементов удачной пропаганды[740]. Таким образом, дистанцирование путешественника относительно изображаемого постоянно используется в политических репортажах Кольцова и Эренбурга как метод достижения пропагандистской цели.

Структура текстов Кольцова и Эренбурга, с их политико-пропагандистской функцией, также сохраняет многие признаки путевого очерка. Повествование строится вокруг самого путешествия и некоторых излюбленных в литературе путешествий мотивов: природа, климат, еда, история, местные женщины и т. д. В дальнейшем будут подробнее рассмотрены две «типичные» для литературы путешествий темы: «испанский город» и «испанский национальный характер», чтобы на конкретных примерах продемонстрировать, каким образом в этих путевых очерках политическая функция воздействует на традиционные формы травелога и на соотношение «своего» и «чужого».

И Эренбург и Кольцов строили свои испанские очерки на оппозиции между городом и деревней, продолжая тем самым давнюю традицию русской литературы[741]. Это противопоставление понимается не только в географическом, но и в идеологическом смысле. В изображении обоих авторов, деревенские пространства заселены простым народом, города же существуют для богатых; пространственная дистанция символизирует пропасть между народом и буржуазией. Чтобы четче продемонстрировать эту пропасть, снова применяются и идеологизируются традиционные методы путевого очерка, такие как описания пейзажей и дороги. Так, Эренбург обозначает следующим маршрутом не только географическое, но и идеологическое расстояние между столицей и «деревней»: «Из Мадрида нужно сначала ехать в скором поезде до Медина дель Кампо. Потом в почтовом до Саморы. Потом в автобусе до Пуэбло де Санабрия. Потом на лошадях до озера. Потом на осле, если таковой имеется»[742].

«Природный» vs. «искусственный» — иное выражение оппозиции «деревня» vs. «город», где испанская столица Мадрид провозглашается верхом искусственности. В этой связи и у Кольцова, и у Эренбурга возникает сравнение с Санкт-Петербургом: подобно «северной столице» России, Мадрид искусственно возведен среди дикой природы «на костях простого народа»:

> Появление Мадрида кажется дурным театральным эффектом. Откуда взялись небоскребы среди пустыни?.. Здесь нет даже великолепной нелепости северной столицы, которая заполнила столько томов русской литературы, здесь просто нелепость: среди пустыни сидят изысканные «кабальеро» и, попивая вермут, обсуждают, кто витиватей говорил вчера в кортесах: дон

Мигуэль или дон Александро?.. Они окружены ночью и камнями[743].

При внимательном наблюдении, путешественник может различить разные лица города, однако гетерогенность больших городов, многократно тематизируемая в исследовательской литературе в связи с дискурсом метрополии[744], представлена в текстах Кольцова и Эренбурга не как многослойность, а как некий поверхностный феномен, маскирующий простую социальную дифференциацию города: каждому из описываемых районов города придается определенное идеологическое значение. Богатым кварталам с их фальшивым блеском и бессмысленной суетой противопоставляется, с одной стороны, бедность рабочих кварталов, а с другой — «неподдельное» веселье улиц, на которых народ проводит свой досуг. Старый город символизирует историческую традицию, новый город — европейское влияние, технику и цивилизацию, а наполненная бастующими матросами гавань Малаги воплощает (у Эренбурга) еще предстоящее открытие Испании навстречу новому миру, который будет создан революцией[745].

Несмотря на такую «многослойность» или, вернее, «многогранность», каждый город сохраняет определенную идеологическую доминанту. В то время как Мадрид с его высотными домами и современными отелями является символом новой власти капитала и буржуазии[746], Севилья, например, выступает у обоих авторов в качестве культивируемого туристами и для туристов мифа об Андалузии и изображается как прекрасная, притворяющаяся святой блудница, которая продает себя богатым туристам[747]. Изображение Барселоны у Эренбурга выпадает из ряда подобных описаний городов и примечательно тем, что свидетельствует о внутреннем конфликте, который пронизывает все его произведение об Испании и отличает его позицию от позиции современников:

> Барселона — это только провинция Европы, провинция, от которой достаточно далеко до подлинного центра.[…] Блеск Пласа дель Каталунья, сутолока Рамбли, шарманки и певцы Параллели создали легенду о мнимой веселости Барселоны… На самом деле Барселона вдоволь трагична. Ее веселость сбивается на воскресные прыжки заводных игрушек, которые можно наблюдать в любом европейском городе… Барселона — это разведка Испании: страна — добродушная, ленивая и бедная — решила заглянуть в чужой мир и в новый век. Это ее передовой пост: в нем немного больше товаров и

> немного меньше сердечности. Здесь уже незачем философствовать, здесь надо организовывать ячейки и делить план города на столько-то боевых участков: это наш, двадцатый век[748].

Идея воплощения социальной утопии на развалинах старой культуры вызывает у Эренбурга двойственные чувства. Как советский писатель, он осознает необходимость этого процесса и в то же время ощутимо сожалеет о ней. Та же раздвоенность наблюдается и в его личной ситуации, в долгой полуофициальной ссылке, во время которой он явно не мог сделать окончательного выбора между Россией и Европой[749].

И хотя «цивилизованная» Европа не кажется ему альтернативой советской модели, но именно очерки об Испании выдают сильную тягу к «другому», и это отличает их от однозначно «экспансивных» текстов других советских авторов и сближает с текстами «экзотизма»[750]. У Эренбурга Испания представляется как страна на краю Европы, еще не полностью проникнутая цивилизацией и сохранившая изначальную самобытность. Этот мотив особенно сильно проявляется в описаниях испанского национального характера, доминантой которого объявляется «человечность». При изображении Испании Эренбург работает с национальными стереотипами, при этом некоторые из них он использует в качестве примеров поверхностного, ложного образа страны, чтобы затем самому создать ее — столь же стереотипный — «истинный» образ. Так, Кармен становится для него символом «ложной», а Дон Кихот — «настоящей» Испании[751]. Никулин выстраивает свой стереотип «романтического» при помощи чисто внешних атрибутов, и в то же время определенные свойства характера объявляет «истинно испанскими» и создает на их основе новый стереотип испанца. Эренбург, в отличие от него, применяет стереотипы всех видов и уровней при характеристике как «ложной», так и «истинной» Испании, что усложняет выявление закономерностей отклонения одних и признания других стереотипов. Эренбург-очеркист следует тому же самому принципу, которого, по Флейшеру, вынужден придерживаться исследователь стереотипов, и на основании «семантического пространства своего культурного проявления» решает, что является стереотипом, а что нет. При этом случается, что одно и то же явление в одном контексте классифицируется как авто- или гетеростереотип, а в другом — как «истинно и глубоко испанское»[752].

Таким образом, у Эренбурга (в отличие от Никулина) национальная компонента сильно выражена и позитивно оценена,

ибо ее носителем является простой народ. Буржуазия, напротив, предстает чуждой народу и потому «не истинно испанской». Национальная компонента у Эренбурга сохраняет свое значение и позднее.

Кольцов же, напротив, подобно Никулину и в отличие от Эренбурга, выступает за преодоление национального. Национальные признаки служат для характеристики классового врага или обозначают особенности, от которых испанский народ должен отказаться в процессе своего революционного развития (например, от «типично испанского лицемерия»[753]). Положительные изображения Испании базируются, опять-таки как у Никулина, на идеологических особенностях или же внешних приметах, являющихся их идеологическим выражением; при этом утверждается сходство испанцев с советскими людьми[754]. Существенное отличие от денационализированных изображений Никулина состоит в том, что Кольцов подчеркивает это сходство частыми обращениями к русским именам и названиям, то есть переносит русские диалектизмы на изображаемую испанскую действительность:

> Девушка в углу читает вполголоса газету. Такая знакомая и понятная, совсем советская чернявая дивчина в комсомольской майке. Посади ее в Бобруйске на вокзале, никто не усомнится, многие подойдут и спросят: «Товарищ, где тут красный уголок?» Испанская дивчина читает о том, что в Сан-Себастьяне гардиа-сивиль стреляла в беззащитную толпу женщин и ребят, пришедшую просить за арестованных забастовщиков[755].

Идеологически «свое» обозначается здесь южнорусским словом «дивчина», идеологически «чужое» — иностранным словосочетанием «гардиа-сивиль». С помощью такого приема «национализируются» идеологические особенности и явления, причем «плохие» признаки «испанизируются», а «хорошие» — «русифицируются». Новое интернациональное общество будущего сильно отмечено чертами советского общества, что вскрывает колониальный характер кольцовского дискурса.

Итак, темы и приемы «классического» путевого очерка (описания городов, пейзажей, дороги, характеристики местных жителей, с одной стороны, и формальные признаки этих описаний и характеристик — с другой) наполняются в политических очерках Кольцова и Эренбурга новым идеологическим содержанием и подчиняются пропагандистской функции. Это содержание и его интерпретация в значительной мере идентичны у обоих авторов и соответствуют шкале

ценностей советской социалистической идеологии. Различие состоит в восприятии национального, которое у Кольцова однозначно негативно, а у Эренбурга описывается с ностальгической нотой, что придает его текстам элемент «экзотизма». Оба автора прибегают к стереотипизации. При этом Эренбург работает по преимуществу с национальными стереотипами, некоторые из них развенчивает, а другие использует при создании своего образа Испании. Решения в пользу той или иной трактовки стереотипа Эренбург принимает, по-видимому, интуитивно. Кольцов использует национальные стереотипы только в негативных характеристиках, в то время как при создании положительных образов обращается к стереотипам советской литературы, которые иногда «русифицирует».

IV. От политического к военному очерку: «Испанский дневник» и «Испанские репортажи»

Во время Гражданской войны в Испании и Кольцов, и Эренбург находились там по поручению советской прессы и писали военные очерки, уже не имевшие с литературой путешествий практически ничего общего[756]. Отчасти это объяснялось сменой функций и перспектив: все реалии страны рассматривались и расценивались теперь с точки зрения военных действий, как отчетливо показывают два следующих описания дороги и местности:

> 1. От Навольмораля по шоссе до Мадрида — 179 километров […]. Линия эта и параллельная ей Мерида — Наваэрмоса-Толедо-Хетафе служат естественными проходами к Мадриду между горными хребтами по долине реки Тахо. Узловым препятствием служит здесь только Талавера, в самом узком месте долины. За Талаверой и до самого Мадрида ровная полоса достигает ширины в пятьдесят-шестьдесят километров и позволяет армии ровно катиться к столице, не наталкиваясь ни на какие естественные рубежи[757].
>
> 2. Небо тысяча девятьсот тридцать седьмого года раскрывается в своей парадной, сверкающей красоте. Оно прославлено, это мадридское небо; удивительное по своей прозрачности, огромной светосиле, оно дает почти вещественное, пластическое ощущение своей глубины. […] Это небо восхваляли гимнами красок Веласкез и Рибера […]. Теперь его ненавидят. […] Теперь лучше

> всего, когда великолепное мадридское небо занавешено грязным брезентом зимних туч […], потому что в дождь фашисты не бомбят. Но тучи редко застилают здешнее небо. Оно лучезарно и смертоносно[758].

С другой стороны, на форму очерков повлияло вызванное изменившейся политической ситуацией новое понимание роли и задачи автора. Если в 1931 году советские писатели описывали страну, обычаи и политические события как внешние, хотя и необъективные наблюдатели, то теперь они выступали в качестве представителей советского народа — сильного друга, пришедшего в Испанию во всеоружии «правильной» идеологии и революционного опыта, чтобы помочь ей победить в войне.

У Эренбурга эта смена перспективы приводит к тому, что экзотический момент его очерков начинает все больше отходить на задний план, а их конфликтный потенциал, наоборот, проявляется все сильнее: в это время и в этом мире, в этой ужасной войне против опасного и коварного врага — фашистской Германии — исконная человечность испанцев становится для них роковой. С точки зрения советского наблюдателя, испанцы слишком легковерны и легкомысленны, слишком благородны и снисходительны по отношению к врагу: «Как же их бомбить? Там женщины…»[759]; «…трудно понять военную карту Испании, не зная исконной беззаботности ее народа»[760]. В ходе войны испанцы должны были научиться стать дисциплинированными и обуздывать свои чувства, что в идеологической плоскости часто представляется как переход от анархизма к коммунизму[761]. Русские товарищи помогают им в этом развитии. Таким образом, получается, что рассказчик как представитель «своего» на этот раз выступает в роли носителя цивилизации с ее стремлением к контролю, направленной против исконной испанской самобытности, по которой он сам же испытывает ностальгию[762].

У Кольцова, напротив, мы не находим никаких следов подобного внутреннего конфликта: с началом Гражданской войны начинает, как кажется, исполняться его мечта о мировой революции. Новое идеологическое содержание меняет всю географию его текстов, и прежде всего образ Мадрида: из символа суетности и ничтожности современной капиталистической Европы оккупированный город становится воплощением борьбы против фашизма. Сражения и бомбардировки изменили облик города, распались его структуры, его сооружения используются для непредвиденных целей. Жизнь города обрела новую динамику, здесь тесно переплетены смерть и жизнь, ужас и смех, и Мадрид, вдохновленный наконец верной идеей, обретает новую

красоту революции:

> Город прочно изменил облик. […] Мадридская улица получила демократический, простонародный характер. Тротуары занял дружинник милиции, его пригородная подруга. Солдаты разгуливают по четверо-пятеро в ряд, обнявшись, распевая песни. […] На перекрестке, в кромешной тьме, прохожие окружают слепого музыканта, бросают ему в шляпу медь, предлагают играть «Интернационал». Он играет, и толпа вокруг него поет[763].
>
> Никогда не был так красив Мадрид, как сейчас, в эти последние дни и ночи, когда черным смертоносным кольцом сжимал его враг. Я раньше не любил этот город, а теперь невыносимо жалко его покидать[764].

Новый образ Мадрида денационализирован и деконкретизирован, но, с другой стороны, и сильно идеологизирован. Вместе с тем в описаниях сражающегося Мадрида то и дело возникает мотив его связи с Москвой («Издалека сквозь мглу светит нам сюда великий маяк — Москва»[765]; «Но Мадрид, усталый, голодный, окровавленный Мадрид верен […] и благодарен своим друзьям. На арке Алкала, обращенной к северо-востоку, к Москве, издалека видны крупные портреты Ленина, Сталина, Ворошилова»)[766].

Таким образом, тенденция к оценочному противопоставлению национального и идеологического начал и к последующему снабжению позитивно оцениваемого идеологического начала советскими «национальными» признаками сохраняется и в военных репортажах Кольцова.

V. Обобщения и выводы

Исходя из приведенного вначале тезиса Вольфцеттеля о том, что в современном путевом очерке каждый видимый объект имеет скрытый смысл, который должен быть расшифрован читателем/рассказчиком, в настоящей статье было показано, как в советских очерках об Испании увиденное наполнялось идеологическим содержанием и как это содержание, а также литературные приемы изображения менялись в процессе развития от путевого очерка к военному репортажу. Константой при этом развитии остается сильная тенденция к стереотипизации текстов. Национальные стереотипы Испании и испанцев используются при изображении «чужого», причем частично они (например, старый

комплексный стереотип «романтической Испании» со всеми ее атрибутами у Никулина) признаются стереотипами и отклоняются, частично же позиционируются как соответствующие действительности (новый стереотип испанского национального характера, отличающегося «лицемерием» у Кольцова, «непунктуальностью» и «легкомыслием» у Никулина и «исконностью» у Эренбурга). У Никулина и Кольцова «чужое» необходимо преодолеть, чтобы утвердить «свое»; эта идея сближает их путевые и военные очерки с отчетами колонизатора или миссионера. У Эренбурга «чужое» символизирует потерянный рай, встреча с ним провоцирует внутренний конфликт рассказчика (или автора).

«Национальному» «чужому» противопоставляется «идеологическое» «свое». При этом возникает новый стереотип «интернационального» человека будущего, которому приписываются исключительно идеологические качества (революционный темперамент, мужество, веселый нрав и т. п.), которые порой «русифицируются» или «советизируются». Эти новые люди, все еще зовущиеся в советских очерках 1930-х годов русскими или испанцами, полностью преодолели свою национальную идентичность и связаны друг с другом общей идеологией. Здесь мы получаем ответ на поставленный в заглавии настоящей статьи вопрос: «испанская грусть» украинского хлопца из стихотворения Светлова также имеет идеологическую природу. Речь идет о состоянии души угнетенных испанских крестьян, которое понимают и разделяют их единомышленники в России:

Красивое имя,
Высокая честь —
Гренадская волость
В Испании есть!
Я хату покинул,
Пошел воевать,
Чтоб землю в Гренаде
Крестьянам отдать.
Прощайте, родные,
Прощайте, друзья —
«Гренада, Гренада,
Гренада моя!»[767]

Кажется, что настроение этого стихотворения передает дух целой эпохи, иначе едва ли можно было бы объяснить его невероятную, державшуюся десятилетиями популярность.

Примером восприятия стихотворения современниками может служить следующий восторженный отзыв Эренбурга:

> Эта частушка не бахвальство: судьба гренадских батраков решится скорей всего далеко от полей Андалузии […] Светлов никогда не был в Гренаде. Может быть, он ничего не смыслит в искусстве арабов. Он к тому же не знает ни о банках Гран-виа, ни о трущобах Альбасина. Для него Гренада — это «испанская волость». Надо ли говорить, что он куда больше понял драму Гренады, нежели Лактерели или Ларбо?[768]

Более поздний комментарий Светлова о возникновении «Гренады» относится к 1958 году и представляет миф о Гренаде в несколько ином свете:

> Помню: я шел по Тверской и все время бессознательно напевал:
>
> Гренада, Гренада,
> Гренада моя!
>
> Неожиданно я обратил внимание на всю бессмысленность этих строк. Откуда они появились? Спустя некоторое время я вспомнил, что на Тверской есть гостиница «Гренада». Очевидно, вывеска ее бросилась мне в глаза.
>
> «Вот бы написать стихотворение из жизни испанских грандов! Как бы надо мной смеялись!»
>
> Я уже мысленно читал абзацы журнальных и газетных столбцов:
>
> «Светлову, как видно, надоела наша советская действительность, и он обращает свои взоры в сторону испанской буржуазии. Тов. Светлова нам, конечно, терять не хочется, но если испанский империализм так уж вам по душе, то — скатертью дорожка, гражданин Светлов!»
>
> Несмотря на такую ужасающую перспективу я продолжал напевать. Так я добрел домой.
>
> И вдруг я понял, что здесь надо действовать путем контраста. Что, если эти строки вложить в уста, скажем, крестьянина с Украины? Не успел я как следует осмыслить это, как у меня появились новые две строки:

Гренадская волость
В Испании есть!

Написать остальное не представило никакой трудности[769].

Сегодня, на фоне еще не завершенного в России процесса преодоления прошлого, эта заметка, опубликованная в 2004 году в московском журнале «Октябрь», может показаться скандальной и едва ли не циничной. Были ли верны воспоминания Светлова 1958 года, был ли он искренен, сообщил ли он миру всю правду о «Гренаде»? Очевидно только одно: уже в 1926 году Светлов сознательно воспользовался стереотипом нового «интернационального» человека.

Наталья Маргулис (Бохум)

VI. Новые точки зрения. Путешествия в метрополии: дискурс — фотография — фильм

Хронологические и фотографические «уловки» в «ZOO, или Письмах не о любви» Виктора Шкловского

Дорогие ребята!

…Вчера я ждала его целый день; трижды написала ему одно и то же письмо; одно отправила на его первую квартиру, второе на другую квартиру, последнее на квартиру его матери в Фриденау. На вуппертальском наречии:

Lewer Fitter Boom, dat letze Mol, dat eck schriewen tu: kömm oder kömm nich, ollet Mensch. Eck han Deck so völl tu verzählen, eck weeß jo nich, wat eck met all die Liewe donn soil.

Дорогие ребята!

…Берлин город маленький, и с каждым днем все уменьшается и уменьшается. Большим является только тот город, из которого можно увидеть что-нибудь большое. У Берлина только смотровая щель, горло бутылки, да и то обычно закупоренное, даже фантазия задыхается. Доброй ночи!

Дорогой Гервард!

Эту ночь я снова провела в беспутных мечтаниях. Шаталась по Курфюрстендам, одетая как бродяга, в рваные штаны и зеленоватую поношенную куртку; в голову приходили только тупые мысли, к тому же я была пьяна — от печали.

Гервард!

Теперь я так часто хожу одна в город, езжу с прочими кротами по подземке!

Эльза Ласкер-Шулер. «Мое сердце»[770]

I. Любовные письма советского беженца: гибрид и пародия жанра

Под впечатлением «Кайзеровской панорамы» Вальтер Беньямин в «Берлинском детстве на рубеже веков» вспоминал о 1932–1933 годах следующим образом:

> Странным в путешествии было то, что его дальний мир не всегда был чужим и что тоска, которую оно пробуждало во мне, не всегда манила в неизвестное, гораздо чаще становилась мягким побуждением к возвращению домой[771].

Немного курьезно звучит в его московских размышлениях следующее: «Лучше, чем сама Москва, виден из Москвы Берлин»[772]. Совсем наоборот в случае Виктора Шкловского, когда он в своем «ZOO, или Письмах не о любви» (1923) смотрит из Берлина на Москву, пользуясь не оптической «машиной иллюзий», а эпистолярным жанром. В любом случае, беглые взгляды на чужбину, задержавшиеся на ней, пробуждают у автора писем, как и у молодого Беньямина, желание вернуться *домой,* что, по моему убеждению, в особой степени мотивировано визуальным беглым восприятием метрополии, кажущейся иллюзорной.

Не случайно после своего *сентиментального путешествия*[773] Шкловский создает на промежуточной берлинской остановке не путевой отчет, не путеводитель или же городской роман, а пусть одностороннюю, но переписку. В этом жанре он прежде всего примыкает к ставшим образцом стиля в русской литературе «Письмам русского путешественника» Н. Карамзина. Карамзинские описания путешествий 1790-х годов отмечены узнаванием[774] того, что было систематизировано и заготовлено заранее в качестве замысла образовательного путешествия по Германии, Швейцарии и Франции. Шкловский, напротив, *оказывается* в Берлине и использует «ZOO, или Письма не о любви» в качестве документа, свидетельствующего об определенном этапе своего пребывания на чужой немецкой станции поселения русских. И хотя корреспондент у Шкловского также в карамзинской манере придумывает ситуацию писания писем из уединения, отмеченную смешением /авто/биографического и дескриптивного способов изображения,

однако его любовные письма выступают и в качестве пародирования жанра. Сам автор в первом предисловии обозначает процесс ее создания следующим образом: «Первоначально я задумал дать ряд очерков русского Берлина»[775]. Для пришедшей затем в голову идеи любовной переписки он нашел (открыл) объяснение: «/Т/ак как основной материал книги не любовный, то я выразил запрещение писать о любви»[776].

Автор, который в предисловии 1963 года сначала выдает себя за безымянного автора писем[777], в известной мере прячется за описание своей несчастной (ибо запретной, а потому безнадежной) любви, чтобы с этой негативной точки зрения описать Берлин и его русскую колонию. По этой причине Фриц Мирау считает его роман «самой отчаянной книгой о Берлине у русских»[778]. Его письма «оплакивают полную бесполезность существования русских в Берлине»[779]. Такой эффект достигается именно благодаря жанру (мнимой) любовной переписки, в которой женщина-адресат постоянно отклоняет то преувеличенные, то высокопарные признания в любви анонимного отправителя писем[780]. В ответ на бесконечные уверения в любви со стороны своего обожателя[781] Аля повторяет: «Не пиши мне только о своей любви»[782]. Но корреспондент у Шкловского продолжает писать письма, заменяя любовную тему незначительными сообщениями о погоде: «Я не буду писать о любви, я буду писать только о погоде. Погода сегодня в Берлине хорошая»[783]. С помощью такого рода *уловок* ввиду несчастного изгнания, по аналогии с запретной, а потому безнадежной любовью, (автобиографическое Я обращается к анонимному читателю. По этой причине письма обнаруживают меньше нарративных построений, в которых развивается отношение к адресату, и значительно больше дескриптивных — относительно топографии немецкой метрополии как места изгнания и тамошней (прежде всего литературной) русской колонии.

По сравнению с традиционными любовными романами в письмах (такими, как появившееся в 1846 году первое произведение Достоевского «Бедные люди», представлявшее собой сентиментальный диалог в письмах[784]) роман Шкловского оказывается и пародией на жанр[785]. Вследствие запрещения любовной темы взгляд русского автора писем обращается на Берлин как на место изгнания, даже если (и именно поэтому) он сообщает своему адресату: «Пишу я эту книгу для тебя, и писать ее мне физически больно»[786].

Когда безымянный герой Шкловского адресует свои письма

Але, возникает соответствующая эпистолярному медиуму приватная сфера, которой одновременно противоречит обращение к неизвестному читателю. Напряженность усиливается, с одной стороны, из-за протеста обожаемой получательницы писем, с другой — в связи с ненадежностью письменного сообщения по причине промедлений и не всегда удачных путей коммуникации. Этим движениям аналогично как выжидательное фланирование автора писем в городской суете, так и ситуация беженца в целом.

Таким видится Шкловскому *русский Берлин*, в котором он сочиняет, казалось бы, отвлекающий от него роман в письмах. Эта «уловка» обозначена уже в многослойном названии романа. Немецкое слово «ZOO» можно считать, во-первых, указанием на предпочитаемое русскими беженцами место обитания в районе Зоологического сада[787]; во-вторых — аналогией между этими обитателями и запертыми, отданными во власть этнологов дикими животными[788].

Одновременно здесь проявляется некая уничижительная экзотика, присутствующая в «джунглях» большого города. Так, топографическая справка сигнализирует о негативной оценке жизни русских изгнанников. То обстоятельство, что автору писем запрещается тематизировать повод для написания писем — любовь к живущей в Берлине русской женщине Але, — тоже обозначено в заглавии. Вместе с тем за этим запретом прячется упоминание об истинной теме переписки: наблюдение и изучение немецкого города изгнания.

Между фиктивным и фактическим *рассказыванием* и *описанием* и колеблется жанр литературы путешествий[789]. Если принять во внимание мнение Готфрида Гердера, что, «рисуя, изображая историю и путешествия, прагматик всегда описывает, изображает так, как он видит, из собственной головы, односторонне, искусственно выстроено, то есть лжет, даже тогда, когда меньше всего хочет лгать»[790], то берлинский эпистолярный роман Шкловского предстает как *намеренная ложь*, ибо его литературный конструкт как таковой обнажен с самого начала. В своей любовной переписке, в равной мере гибридной и пародийной, он фокусирует не столько чужой город, сколько «зоологическую» территорию обитания своих соотечественников, причем не только метафизически — как обычно в литературе путешествий, — но обращаясь к своему или размышляя о своем: «Русские живут, как известно, в Берлине вокруг ZOO»[791].

II. Метрополии и «парящая» жизнь изгнания

Путешествия начинаются с перехода границы, который в их описании выражается не только в восприятии чужого, но и в изображении Другого как очуждаемого. Это проявляется в письмах Шкловского, в частности в создании произвольной перспективы:

> Русские ходят в Берлине вокруг Gedächtniskirche как мухи летают вокруг люстры. И, как на люстре висит бумажный шарик для мух, так на этой кирхе прикреплен над крестом странный колючий орех. Улицы, видные с высоты этого ореха, широкие. Дома одинаковы, как чемоданы[792].

Предложенная перспектива с птичьего полета (или же с полета мухи) открывает «остраненный» вид русской колонии, как его представляет теоретик формализма Шкловский в своей работе «Искусство как прием»[793]. Здесь он выделяет метод литературного изображения событий и наблюдений так, как если бы они воспринимались «в первый раз»[794]. В вышеприведенной цитате остранение, достигаемое при помощи нового, до сего времени неизвестного способа видения, обогащающего познание, применимо по отношению и к соотечественникам, и к взгляду на Берлин сверху вниз. Русские беженцы высмеиваются по аналогии с мухами, уподобляются надоедливому рою насекомых. А ведь в русской народной мифологии мухи считались нечистыми представителями черного бесовского подземелья, происходившими из иного мира[795]. Ханзен-Леве толкует тему мух в русской литературе, в частности, следующим образом:

> Все проекции чужого, другого, варварского, несущего угрозу, сходятся на них: мухи размножаются беспорядочно и в больших количествах и тем самым угрожают жизненному пространству местных жителей, высокой культуре; они всюду и нигде (как цыгане), они питаются падалью, значит, являются производными, **паразитирующими (ни)чтожествами;** они переносчики болезней, у них нет языка общения, они походят одна на другую, они совершенно бесполезны, бессмысленны и недолговечны (мухи-однодневки)[796].

Перспектива с птичьего полета включает топографию, напоминающую о временной жизни на чемоданах, о постоянном желании уехать. С соответствующей просьбой пишущий письма герой Шкловского обращается во В ЦИК (Всероссийский центральный исполнительный комитет): «Впустите в Россию меня

и весь мой нехитрый багаж»[797].

Именно через тему мух осуществляется связь между русской литературной традицией и нереальным, отчасти сюрреалистическим, отчужденным изображением города изгнанников. Так, в ранней повести Н. Гоголя «Старосветские помещики» из цикла «Миргород» (1835) многократно упоминается мушиный помет. Как крошечная, едва заметная деталь, он контрастирует с совершенно идиллическими обстоятельствами жизни названной в заглавии супружеской четы. Здесь упоминаются усеянная «черными точками»[798] рама и «страшное множество мух»[799] в девичьей, по аналогии с прожорливыми дворовыми девками, которые в основном бегали на кухню или же спали[800].

Сюда же относится и пишущий письма герой Шкловского, когда он сравнивает русских беженцев с мухами, роем кружащимися вокруг берлинской Церкви Памяти. Это уподобление используется для того, чтобы усилить обозначившуюся здесь иллюзию, используя превосходящий зрительные возможности человека угол зрения, доступный только камере. К тому же скопление мух можно воспринять и в качестве инверсии пигментирующего пуантилизма, обозначенного Мак-Луханом как дагерротипическое «покрытие пятнами и противополагание крошечных точек»[801]. Из образующейся посредством такого обратного превращения негативной иллюзорности городского пространства происходит наконец потеря иллюзий относительно ссылки (бытия), которая, кроме прочего, обостряется запрещением любовной темы.

В своем «Экскурсе о чужаке» (1908) Георг Зиммель сводит городские сообщества к специфическому отношению к чужому, которое он характеризует как «составленное из до некоторой степени близкого и определенно чужого»[802]. Возникшая вследствие этого синхронность внешней и внутренней позиций[803], «синтез близкого и далекого определяет формальную позицию чужого»[804]. По этой причине чужой обладает

> специфическим свойством **подвижности** […], потому что только подвижное постоянно соприкасается с каждым отдельным элементом, не будучи связанным органически ни с одним из них посредством родственной, локальной, профессиональной фиксации[805].

То, что социолог считает существенным для восприятия чужого «как странника, который […] сегодня приходит и остается

завтра — так сказать, потенциального странника»[806], соответствует начавшемуся передвижению героя Шкловского по *русскому Берлину*:

> По улицам ходят спекулянты в шершавых пальто и русские профессора попарно […]. Трамваев много, но ездить на них по городу незачем, так как весь город одинаков. […] Мы никуда не ездим, живем кучей среди немцев, как озеро среди берегов[807].

В конечном итоге соприкосновения своих и чужих, местных и русских остаются поверхностными, в том числе и благодаря ономатопоэтической «шершавости» одежды. Синтеза не достигает и трамвайное движение: «озеро» versus «берега». И хотя герой Шкловского представляет себя участником происходящего: *«мы* никуда не ездим», разделяя ощущение безнадежности со своими соотечественниками, он остается среди них одиноким чужаком, когда показывает спекулянтов и профессоров как продажных и испорченных русских людей в джунглях города. Об этом свидетельствует и приведенная выше цитата о башне Церкви Памяти, откуда открывается топографическая перспектива с птичьего полета. Так как вокруг Зоологического сада ходят в основном русские беженцы, автор писем у Шкловского дистанцируется не только от *немецкого,* но от *русского Берлина.* Таким образом, он предстает как дважды чужак, которому, по Зиммелю, свойственна свобода, «позволяющая переживать и излагать близкое как бы с перспективы птичьего полета»[808]. Суета большого города усиливает возникшую дистанцию в книге Шкловского «о непонимании, о чужих людях, о чужой земле»[809], как заключает его герой, пишущий письма.

Духовная дистанция, возникающая при необходимых соприкосновениях с жителями мегаполиса, усиливается наконец статусом чужака-одиночки, который, по Зиммелю, именно близкое переживает (и соответственно излагает) с точки зрения удаленной перспективы[810]. В связи с этим относительно *духовной жизни большого города* начала XX века для социолога также следует, что, в отличие от предыдущих столетий,

> теперь не «человек вообще» в каждом отдельном человеке, но именно уникальность и неповторимость человека […] представляют его ценность: в их борьбе и в меняющихся связях, определяющих роль субъекта в общности, протекает как внутренняя, так и внешняя история нашего времени[811].

При помощи литературного фокусирования метрополии изгнания, жизнь большого города сходится с жизнью изгнания, однако обе сталкиваются с внутренней *духовной дистанцией*; герой Шкловского определяет свое место в *Берлинограде* как, в известной мере, состоявшееся исключение из принадлежности:

> Неправильно, что я живу в Берлине. Революция переродила меня, без нее мне нечем дышать. Здесь можно только задыхаться[812].

С позиции наблюдающего аутсайдера герой Шкловского как таковой буквально приписывает себе роль индивидуума в общности внутри одновременно и своей, и чужой для него русской колонии. Ввиду его жизни в обществе изгнанников возникает столкновение между социализацией, приобщением к русской *эрзац-столице* — и индивидуализацией, которая (мнимо) осуществляется в его личной переписке. Этот *поединок,* уподобляющий, по Зиммелю, жизнь большого города *арене*[813], усиливается при литературном дистанцировании относительно русского Берлина, в котором все-таки происходит движение наблюдателя. Именно социализация и индивидуализация, соответственно само-ориентация и само-дезориентация, обозначают состояние парения (полета) в *Берлинограде* 1920-х годов, которое усиливается стремительным темпом города и удерживается хронофотографическим способом.

III. Хронофотографические уловки

Наряду с многочисленными исполненными тоски по России воспоминаниями, которые «просвечивают» в соответствующем изображении немецкой столицы, в письмах героя Шкловского то и дело в поле зрения попадает усиливающаяся мобильность города. С одной стороны, она проявляется в «*автомобильной рефлексии*»:

> Быстрота отделяет шофера от человечества.
> Включи мотор; дай газ — и ты ушел уже из пространства, а время как будто измеряется только указателем скорости[814].

С другой стороны, взгляд фокусируется на движении, мерцании — на скорости и свете, что ведет к тяжелым изменениям личности:

> Я сейчас растерян, потому что этот асфальт, натертый шинами автомобилей, эти световые рекламы […] — все это изменяет меня. Я здесь не такой, какой был, и кажется, я здесь нехороший[815].

Это измененное самосознание находит отражение и в литературной репрезентации берлинских впечатлений, — например, порочной ночной жизни:

> Попал я в Nachtlokal. Комната обыкновенная, на стенах висят фотографии. […] Публика молчаливо пьяна. Выходит голая женщина в черных чулках и танцует, неумело разводя руками, потом выходит другая, без чулок.
>
> Не знал, кто сидит в комнате, кроме нас[816].

Нанизывание быстро вспыхивающих впечатлений напоминает многочисленные вспышки хронофотографии, они двигаются (как руки танцовщицы в этом отрывке) и скоро замирают. С языковой точки зрения эти картины переданы через простое, почти лишенное синтаксиса перечисление. Подобное синтаксическое упрощение, как пишет Фуко в «Других пространствах»[817], типично для гетеротопического изображения города прошлого века. Наконец, здесь присутствует и сходство с фотографией, названной Мак-Луханом «высказыванием без синтаксиса»[818], которое как таковое дает в литературе «толчок к изображению внутреннего мира, вместо того, чтобы давать детальное описания мира внешнего»[819]. В качестве блестящего примера Мак-Лухан приводит Джойса:

> Его приговор «автоматическому почерку» фотографии гласил: **Abnihilisierung des Etymon.** Он видел в фотографии, по крайней мере, соперницу и, вероятно, узурпаторшу написанного и сказанного слова. Но если **Etymon** (этимология) обозначает внутреннее зерно и зарождающуюся субстанцию тех форм бытия, которые мы выражаем словами, то вполне возможно, что Джойс верил, будто фотография — нечто, созданное из ничто (ab-nihil) или, возможно, также низведение созданного к фотографическому негативу[820].

Если *мир внутреннего Я* героя Шкловского чрезвычайно сложен, запутан, то это выражается и в литературной форме, причем примером служит берлинское варьете. Перечисляя представленные аттракционы, он заявляет: «Меня поразила в этом

varieté полная несвязанность его программы»[821]. Потом он относит такой же прием — как и в предисловии — к своей рукописи:

> [В] ней отдельные моменты соединены тем, что все связано с историей любви человека к одной женщине. Эта книга — попытка уйти из рамок обыкновенного романа[822].

В любом случае, подобным образом разрушаются не только сюжет и жанр любовной переписки, но по меньшей мере затрагивается и синтаксис: «Трудно описать Берлин, Его не ухватишь»[823]. Как позднее констатирует автор писем, «остается одно — перейти на „моменты“; разорвать соединения, ставшие рубцовой тканью»[824]. Особенно это касается перечисления объектов движущихся урбанистических впечатлений, таково, например, появление в темноте трамвая: «Тысячи огней, фонарей, стрелок, железные шары на трех ногах, семафоры, кругом семафоры»[825]. В этот ряд сравнений попадает и столь же жалкий и расстроенный автор писем у Шкловского:

> Мертвым аккумуляторным автомобилем, без шума и надежды, слоняйся по городу. Раскручивай, затаив дыхание, то, что имел, а, раскрутив, умри[826].

Перед лицом этой безнадежности, которая в буквальном смысле сообщается с отрицаемой любовной перепиской, город изгнания тоже проявляется в качестве необоснованной опасности, подобно той, какую Мак-Лухан и Джойс приписывают фотографии — «ужасному нигилизму […], заменяющему субстанцию тенью»[827]. Пишущий письма герой Шкловского умоляет: «Спасите меня от людей-теней, от людей, выпряженных из оглобель»[828]. Эта «выпряженность» одновременно свидетельствует об отсутствии пункта притяжения или фиксации, который оптически соответствовал бы центральной перспективе, связующей впечатления воедино. Вместо этого перспективы постоянно меняются, моментные впечатления выстраиваются в ряд подобно моментальным фотографическим снимкам и таким образом лихорадочная синхронность закрепляется в стремительном восприятии города[829].

Именно прерывистость переписки усиливает документированность и рефлексию по поводу досадного состояния ожидания и неподвижности, в котором кроется беглость мгновения. Вместе с тем форма переписки придает субъективный характер взгляду на топографию берлинских

скоростей и тем самым служит и легитимации прибежища бывшего революционера, который хотя и пишет письма, коснея и цепенея в Берлине, но все-таки надеется на предстоящее возвращение в Советскую Россию. И с этой точки зрения запрещенные любовные письма служат «уловками» для того, чтобы преодолеть настоящее состояние «парения» и одновременно зафиксировать его в хронофотографическом виде.

Гудрун Хайдеманн (Билефельд/Вроцлав)

«Либеральное путешествие»: советский писатель в Париже второй половины 1920-х годов

Советский травелог (рассматривая европейский маршрут) прошел в довоенный период три стадии развития. Первая стадия (первая половина 1920-х годов) — это поездки в страны, представлявшие внешнеполитический интерес для молодой Советской республики: сначала Латвия, затем Германия, полуофициально — до 1924 года — Франция. Советский писатель выступает в этот период в роли пропагандиста мировой революции; его травелог, как правило, — агитационный текст с призывами к местному пролетариату повторить историческое свершение рабочих в России.

Второй этап начинается с 1924 года, когда ведущие европейские державы, включая Францию, устанавливают дипломатические отношения с СССР. Советский писатель вместе с первыми советскими дипломатами обучается дипломатическому этикету. Прямые призывы к революции исчезают, на смену агитационному тексту приходит путеводитель, рассказывающий советскому читателю о другой жизни, которая не так содержательна и духовна, как «наша», но тоже имеет право на существование. Главная цель путешествующего писателя — по-прежнему Париж, однако не менее важным становится объезд Европы. Советский писатель видит культурную — и политическую — самобытность не только в тех странах, которые являются важными игроками в мировой политике, но и в государствах небольших, невлиятельных. Внимательное изучение Другого (не выходя за рамки обязательных идеологических стереотипов) — бесспорное достижение этого этапа.

Третий этап наступит в начале 1930-х годов. Советский путешественник в этот период (особенно после 1933 года) будет смотреть на Европу глазами человека, ощущающего приближение войны. Европа для него — политическая карта, энциклопедия политических режимов. Особенно притягивают советского писателя «горячие точки» европейского противостояния: сначала Германия времен выборов в рейхстаг, затем Австрия перед аншлюсом, Испания эпохи Гражданской войны, Чехословакия перед немецкой оккупацией. По мере того как все новые части Европы штрихуются в черный, коричневый или еще какой-нибудь фашистский цвет, советский писатель начинает представлять их вымершими или несуществующими. Континент отныне поделен

невидимыми линиями на своих и чужих, союзников и врагов. Париж перестает быть центром Европы в советском сознании, он равноценен Вене и Праге — это лишь одна из столиц, где идет борьба между коммунизмом и фашизмом. Никакой третьей силы, декларирует советский писатель, быть не может.

В данной статье речь пойдет о втором этапе советских путешествий в Европу — наверное, самом интересном и продуктивном. Именно во второй половине двадцатых годов в Париже побывало максимальное количество советских поэтов и писателей, именно тогда создана большая часть довоенных «путешествий» (примерно такая же картина наблюдается и в европейских литературах: короткий «межвоенный период» оказался временем расцвета травелога[830]).

Если на первой стадии травелоги оформлялись преимущественно как отдельные статьи (или, в случае Маяковского, как отдельные стихотворения), то на втором этапе наиболее распространены циклы очерков (или стихотворений) о заграничной жизни. Поездка становится длительней, охватывает больше стран — расширяется и текст о ней. Если на первом этапе писатель осмыслял себя как официальный представитель СССР, «полпред стиха» (выражение Маяковского, употребленное им в чуть более позднем американском травелоге), то теперь, с появлением на Западе настоящих полпредов, писатель становится частным человеком, совершающим поездку по приглашению зарубежной общественной организации. Он ищет новую роль — и обретает новый взгляд. Этот взгляд отчасти сохраняет официальность (советский человек по-прежнему путешествует не сам по себе, а как представитель своей необычной страны), отчасти же приобретает индивидуальность, характер, человечность. В связи с этим меняется и то, что видит советский путешественник, — капиталистическая страна, и прежде всего столица европейского капитализма Париж. Они тоже обретают внеофициальные, внеидеологические — индивидуальные черты.

I. Маяковский за рамками идеологии

Эти изменения хорошо заметны в травелогах В. В. Маяковского. В Париж в декабре 1924 года приехал первый советский полпред Красин, Маяковский принял участие в официальном открытии советского полпредства. Вернувшись домой, поэт создает цикл стихотворений о Париже (1925). В нем проявилась новая, не «полпредская» позиция советского путешественника, и одновременно здесь формируется новое

видение Парижа — не столицы враждебной капиталистической страны, а столицы государства — партнера СССР. Революционного города Коммуны. Города, близкого по духу.

Первое стихотворение цикла — «Еду», вступление к травелогу. Завершается цикл «Прощаньем». Это обрамление из обычных человеческих чувств, неофициальных речей («Билет — щелк. Щека — чмок»[831] — или: «Подступай к глазам разлуки жижа, / Сердце мне сантиментальностью расквась!» — *М 6, 227*) с самого начала создает камерную атмосферу частной поездки. Если раньше поэт был один на один с рабочим классом Германии (стихотворение «Германия», 1922–1923) или Эйфелевой башней (стихотворение «Париж. (Разговорчики с Эйфелевой башней)», 1923), то теперь появляются абрисы спутников. В «Еду» это «кругосветные дамы» *(М 6, 197),* в «Версале» — «веселый Париж»:

> […] кокотки,
> рантье, подсчитавший барыш,
> американцы
> и я.
>
> *(М 6, 215)*

В группу спутников попадают также «переводчица-дура» из стихотворения «Notre-Dame» и эмигрантская публика из монпарнасского кафе «Ротонда» (некогда авангардного, а к середине 1920-х годов уже модного туристического места), судачащая о нем, Маяковском. Поэт выделяется из группы спутников, они недостойны его. В этом контексте иронично обыгрывается идеологический термин «попутчик» (стихотворение «Город»). Поэт идет одиноким верблюдом (с парижской рекламы) впереди людских арб. По-прежнему, как и в «Разговорчиках с Эйфелевой башней», основное парижское настроение — одиночество:

> Ни души
> не шагает
> рядом.
>
> *(М 6, 200)*

Но теперь это одиночество в толпе. Толпа состоит из туристов, а лирический герой, несмотря на туристический костюм, — все тот же поэт революции. Через головы окружающей

его толпы он обращается к массе, но эта масса теперь, в отличие от раннего этапа путешествий, — не местный пролетариат: она находится дома, в СССР. Только там поэта понимают, там он не одинок (тоска «положительная», тоска херсонской степи, противопоставлена в первом стихотворении цикла тоске парижской).

Здесь на новой почве прорастает множество побегов утраченной роли «полпреда стиха». Это разговор с Верленом о сущности новой советской поэзии и разговор с Сезанном о перекосах в советской живописи; это реакция на речи переводчицы о «небесной готике»: поэт, которого принимают за туриста, на самом деле пришел инспектировать Нотр-Дам на предмет его использования революцией; это революционное разрушение эстетики — трещина от штыка на столике Марии-Антуанетты как апофеоз экскурсии по Версалю; это советское «мы» в обращении к французскому народу в стихотворении «Жорес» и т. д. Однако все эти случаи официальной речи имеют совершенно иную природу, чем раньше. Маяковский говорит теперь не с Эйфелевой башней, представляющей всю Францию целиком, а со своими «попутчиками» из прошлого (переосмысливая официальный термин советской критики) — Верленом и Сезанном, как в СССР он беседует с Пушкиным. По сути, это частный разговор, хоть между великими. В Нотр-Дам и в Версале он смотрит в будущее, но не может выйти за рамки отведенной ему роли туриста, должен сдерживать революционную энергию. Наконец, в «Жоресе» официальная речь оформлена как анонимный «гневный окрик» *(М 6, 221)*. Все это — уже не прямая официальная коммуникация, как в стихотворении «Германия».

Формула «Два Парижа», уже встречавшаяся в стихотворении первого этапа «Два Берлина» (1924), серьезно переосмыслена:

> Один Париж —
> адвокатов, казарм,
> другой —
> без казарм и без Эррио.

Но вместо рабочего Парижа, как можно было ожидать по аналогии с «Двумя Берлинами», «другим Парижем» оказывается просто городской пейзаж, который не в силах испортить никакой политический режим:

> Не оторвать
> от второго

глаза —
от этого города серого.

(М 6, 200)

Объяснением перемены может послужить еще одно стихотворение Маяковского, использующее ту же формулу, — «Две Москвы» (1926). Одна Москва — старая, дореволюционная, грязная. Другая — новая Москва великой стройки. Но в новую Москву, помимо новых зданий и проспектов, попадает и Московский Кремль — великое сооружение прошлого, сохранившее свою значительность при социализме. Ленинский институт, метрополитен и небоскреб «Известий» органично сочетаются с Кремлем. Общий стержень стихотворения — грандиозность социалистического города. Париж уже сейчас грандиозен и прекрасен, как Москва, это готовый город будущего[832]. Отсюда его ценность — самого по себе, независимо от политики Франции. Семантическая рифмовка Парижа и Москвы не случайно завершает последнее стихотворение цикла:

Я хотел бы
жить
и умереть в Париже,
Если б не было
такой земли —
Москва.

(М 6, 227. Выделено автором)[833]

Уподобление Парижа Москве снимает табу, накладываемые в травелогах первого этапа на созерцание капиталистического города, и в стихах начинают проступать картины французской столицы, сделанные в броской манере Маяковского. Советские литературоведы объясняли перемену тем, что любовь Маяковского к великому городу — «не любовь с первого взгляда»[834]. Только со второго раза (с поездки 1924 года) он оценил красоту Парижа и запечатлел ее в стихах. Думается, дело здесь не в странностях любви, а в смене авторской позиции: превратившись из «полпреда стиха» в просто поэта, Маяковский получил возможность разглядеть Париж.

Впервые парижский пейзаж растопит тоску одиночества лирического героя в стихотворении «Город»:

Лиловая туча,
скорей нагнись,
меня
и Париж полей,
чтоб только
скорей
зацвели огни
длиной
Елисейских полей.

(М 6, 202)

Далее — лефовское, футуристическое восхищение вечерними городскими огнями и множеством автомобилей, причем количество диалектически переходит в качество. Как потоки машин на Елисейских Полях впадают в площадь Согласия, так, отражаясь в воде на асфальте, множатся автомобильные огни, а рассыпанные по площади фонари тоже становятся отражением автомобильных фар.

Горит вода,
земля горит,
горит
асфальт
до жжения,
как будто
зубрят
фонари
таблицу умножения.

(М 6, 202)

В финале — грандиозность парижского пейзажа, слияние в мистическом браке двух знаменитых площадей:

Если б был я
Вандомская колонна,
я б женился
на Place de la Concorde.

(М 6, 203)

Этой футуристической грандиозности противостоит

мещанская камерность Парижа, вызывающая тоску в начале стихотворения «Верлен и Сезанн»:

Мне тесно здесь
в отеле Istria
на коротышке
rue Campagne-Première.

«Верлен и Сезанн» построены так же, как предшествующий этому стихотворению «Город» (ср. в начале «Города»: «Мне скучно здесь…» — *М 6, 201*). Тоска лирического героя, растворяющаяся в «Городе» в громадности Елисейских Полей, здесь излечивается тем же способом — она «рассыпается» в двух огромных бульварах:

Направо от нас —
Boulevard Montparnasse,
налево —
Boulevard Raspail.

(М 6, 204)

Затем две беседы — с Верленом и Сезанном. Финал, как и в «Городе», — огромность подлинно футуристического Парижа:

Париж,
фиолетовый,
Париж в анилине,
вставал
за окном «Ротонды».

(М 6, 210)

Наконец, главным футуристическим зданием (как в футуристической Москве — Кремль) возвышается Нотр-Дам:

Другие здания
лежат,
как грязная кора,
в воспоминании
о Notre-Dame'е.
Прошедшего
возвышенный корабль,
о время зацепившийся

и севший на мель.

(М 6, 211)

Нотр-Дам займет подобающее ему место в городе будущего, как получил свое новое значение Московский Кремль. План перестройки собора под кинотеатр находится в той же, футуристической сфере значений: древнему памятнику подыскивается достойная его величия ультрасовременная функция. Реклама по фасаду (характерно, что, в отличие от А. Толстого, много писавшего о Париже первой половины 1920-х годов, парижская реклама у Маяковского — знак прогресса, с массой положительных коннотаций; реклама занимает особое место в футуристическом искусстве и в творчестве Маяковского) и лампочки в глазах химер превращают — в духе Французской революции — старинный собор в храм новой эпохи: фиолетового, анилинового Парижа.

Стихотворение оканчивается одним из наиболее заметных в цикле рудиментов «полпредства»:

Да, надо
быть
бережливым тут,
ядром
чего
не попортив.
В особенности,
если пойдут
громить
префектуру
напротив.

(М 6, 214)

Но и рудимент наполнен уже иным настроением. Если раньше поэту не надо было ничего, «кроме тебя, Революция» (стихотворение «Нордерней», 1923), то теперь он хочет сохранить собор Парижской Богоматери за его красоту. Скрытым намеком звучит напоминание, что Париж — исторический город, город революции (отсюда — архаическое «ядро»).

Красота дворцов и парков Версаля (на первом этапе советский путешественник не поехал бы в Версаль) теперь тоже заслуживает внимания. Но в стихотворении «Версаль» точка

зрения советского поэта еще более усложнена. В иронический, отчасти извиняющийся за восхищение «красотищей»[835] голос поэта вторгается другой голос — простого советского человека, миллионными глазами которого символически взирает поэт:

Дворцы
на тыщи спален и зал —
и в каждой
и стол
и кровать.
Таких
вторых
и построить нельзя —
хоть целую жизнь
воровать!

(М 6, 216)

В первых двух строках — хозяйственное размышление полпреда о заселении пустующей (укомплектованной мебелью) жилплощади. Две следующие строчки — не «дань поэтической натуре», как ехидно посчитал критик эмигрантских «Последних новостей»[836], а голос простого советского человека, выражающий свое восхищение со свойственной ему непосредственностью (идеологически окрашенной: ведь все это наворовано королями у простонародья). Маяковский находит советскому путешественнику новую роль (при сохранении оставшегося от прежней роли культуртрегерства) — служить заместителем массового советского туриста, которому в силу объективных причин нельзя посетить столицы Запада. Обобщенно-личный иностранный субъект, с которым ранее поэт вступал в диалог, перебрался — на правах автономии — внутрь авторского «я» и сменил гражданство: стал советским читателем. Ирония становится прослойкой, отделяющей индивидуальное сознание поэта от общественного сознания. Ирония сопровождает и приобщение лефовца-футуриста к необычной для него функции транслятора культуры прошлого:

Красивость —
аж дух выматывает!
Как будто
влип
в акварель Бенуа,
к каким-то

стишкам Ахматовой.

(М 6, 217)

Не соответствующее логике стихотворения финальное предложение снести Версальский дворец и заменить его рабочим дворцом из стекла и стали — это голос простого советского человека, реакция общественного сознания. Концовка кажется позаимствованной из прежнего творчества Маяковского или советских журналов предшествующих лет. Например, в журнале «Ленинград» за 1924 год находим заметку «Зодчество современной Франции. Дворец индустрии в Лионе». Заканчивается заметка лозунгом: «Революция уничтожит Версаль [Версаль не относится к теме заметки и появляется только в последнем предложении, тем важнее его упоминание. — *Е.П.*] и „Дворец Индустрии“ превратит в „Красный Дворец Труда“»[837].

Трещина от штыка в столике Марии-Антуанетты — очередное напоминание о революционных традициях Парижа. Но та же трещина ведет травелог к новым значениям. С одной стороны, это прежнее разрушение эстетики, аналогичное уничтожению Версальского дворца во имя революции. С другой же, напротив, — это эстетика разрушения, аналог авангардистских инкрустаций, лампочек в глазах химер Нотр-Дама, приспособление «старья» к нуждам революции, превращение старого музея в новый, социалистический. Как советский писатель функционально заменяет массового советского человека, так туристы в коридорах дворца функционально заменяют санкюлотов. Восстание вещей из «Разговорчиков с Эйфелевой башней» превращается в восстание театральное, мыслимое, воображаемое. Это «хеппенинг», требующий читательской инициативы. Советские туристы символически пришли в Версаль, как в ленинградский Эрмитаж, и представляют себя революционным народом — каковым они, по сути, и являются. Поэтика осмотра Версаля становится бесконечным метонимическим замещением: поэт выступает за советских граждан, советские граждане — за французских революционеров и так далее. Все эти голоса вобрал в себя голос поэта. Такое усложнение точки зрения — следствие новой роли лирического героя: даже будучи частным лицом, он представляет страну, всех частных лиц СССР.

Кровавый призыв к революции теперь прячется за пейзажной занавесью:

Всем,

еще имеющим
купоны
и монеты,
всем царям —
еще имеющимся —
в назидание
с гильотины неба,
головой Антуанетты,
солнце
покатилось
умирать на зданиях.

(М 6, 218)

В следующем стихотворении в качестве антитезы казненной революцией (казнимой каждый вечер) Антуанетте появляется убитый буржуазией, но вечно живой — в демонстрации — Жорес:

Подняв
знамен мачтовый лес,
спаяв
людей
в один
плывущий флот,
громовый и живой,
по-прежнему
Жорес
Проходит в Пантеон
по улице Суфло.

(М 6, 220)

Красное знамя, поднятое в декабре 1924 года над бывшим царским посольством на рю Гренель (Маяковский написал об этом отдельное стихотворение — «Флаг», 1924), как в калейдоскопе, рассыпалось на лес знамен на рю Суфло. И вновь поэтика метонимических замещений: Жорес замещен демонстрацией, а демонстранты олицетворяют «пушкарей» — коммунаров 1871 года. Призыв к восстанию, которым обязательно кончилось бы стихотворение годом раньше, теперь лишь напоминание о том, что советские рабочие (еще один смысловой переход-замещение) — вечные союзники французских рабочих. Поэтика замещений превращается и в поэтику недоговорок.

Традиционный мотив буржуазной пошлости почти целиком сводится к разговорам русских эмигрантов. Это новая установка травелога: дискредитация перебравшейся в Париж эмиграции становится одной из важных задач советских путешественников. К абсурдным слухам о Маяковском, звучащим в монпарнасских кафе, добавлена эмигрантская «скульня» непрогрессивного Тургенева, предваряющая разговор с прогрессивными Верленом и Сезанном. Старая тема «парижской провинции» из очерков 1922 года преображается:

Париж,
тебе ль,
столице столетий,
к лицу
эмигрантская нудь?
Смахни
за ушми
эмигрантские сплетни.
Провинция! —
не продохнуть.

(М 6, 226)

«Провинцией» стали парижские эмигранты; они олицетворение «старья» — функция, которую еще недавно (в стихотворениях и очерках 1923 года) выполнял Лувр. Это новая локализация парижской провинциальности. Центр Европы по-прежнему — Москва; Париж, город революции и коммуны, теперь — «столица столетий», историческая столица Европы (как когда-то в России «первопрестольная» Москва при действующей столице Петербурге). «Невозможная краса» вечного города оправдана исторически и устремлена в социалистическое будущее. Но в то же время это новое, украшенное анафорической рифмой определение до тавтологии напоминает определение старое — «столица столиц». За два года до этого в очерке Маяковского «Парижские провинции» (1923) механизм европейской сцены опустил Париж до уровня обычных европейских городов, подняв на востоке Москву — новую «столицу столиц», столицу Федерации, Союза. Следующий акт борьбы за мировую революцию потребовал перемены декораций, и механизм заработал снова. На другом конце Европы вновь поднимается Париж, уравновешивая расшатавшуюся было европейскую ось. Два символических центра Европы находятся в постоянном диалоге — как город будущего и город прошлого (движущийся в

будущее).

Впрочем, новая коммуникация, предложенная Маяковским, вовсе не диалогична. Она становится все большим углублением в себя. Уходя от прямых призывов к восстанию, как это было в «Разговорчиках с Эйфелевой башней», текст путешествия отказывается и от прямых обращений к западному адресату. Их место занимают осторожные, дипломатические метонимические уподобления: Париж *с* красным флагом, поднятым на рю Гренель, — это Париж *под* красным флагом (в стихотворении «Жорес»). Теперь не Эйфелева башня отправляется в СССР, а Москва приходит в Париж. Не напрямую, как крейсер «Аврора» раньше входил в территориальные воды Германии в стихотворении «Нордерней», а метонимически — красным флагом, рабочей солидарностью, присутствием в Париже советского поэта Маяковского, олицетворяющего миллионы советских рабочих.

Но в то же время Маяковский, предлагая советскому читателю «оправдание» Парижа, получает и оправдание для туристического взгляда на город — этот идеологический поворот станет началом нового этапа советских путешествий. Поэт своим примером доказывает, что туризм вовсе не означает отказа от пропаганды. Пропагандой может быть само присутствие советского человека на Западе.

II. «Съезд советских писателей» в Париже. Другой взгляд или взгляд другого?

Возможно, именно по этой причине в 1927 году, к десятилетию советской власти, Парижу были явлены литературные силы СССР. Парижские «Последние новости» с легкой иронией писали:

> «Съезд советских писателей.
>
> В последние дни в Париже наблюдается наплыв советских писателей, образовавших „Союз русских художников“ в Париже. Союз устраивает выступления уже приехавших Вл. Лидина, Мих. Слонимского, О. Савича, Эльзы Триоле, Ольги Форш и Ильи Эренбурга. В июле предположено отдельное выступление находящегося сейчас в Париже Анатолия Мариенгофа»[838].

5 мая газета извещала о приезде Лидии Сейфуллиной, выступавшей «в советском рабочем союзе с чтением своих

произведений из быта сибирской деревни». Далее сообщалось о прибытии Маяковского, который тоже собирается выступать, «но не в кругу „своих“, а открыто и публично»[839].

Перед читателем проходит целая череда имен советских литераторов. К упомянутым в «Последних новостях» можно добавить имена И. Э. Бабеля, Вс. В. Иванова, В. М. Инбер, Л. В. Никулина (Ольконицкого), тоже посетивших Париж в 1927 году. Одиночество, неизменно звучавшее ранее в парижских стихах Маяковского, больше не должно было сопровождать советского поэта.

Теперь советский путешественник живет в Европе подолгу, не просто глотая впечатления, но погружаясь по мере возможности в быт. Намного обстоятельнее становятся и описания путешествий. Они по большей части задумываются как цикл очерков и последовательно, из номера в номер, печатаются в одной из советских газет (журналов). Затем цикл появляется в виде отдельной книги. Наиболее значительными результатами поездок 1927 года стали книги В. Инбер «Америка в Париже» (1928), Л. Никулина «Вокруг Парижа (Воображаемые прогулки)» (1929), О. Форш «Под куполом» (1929). Ряд травелогов, стремясь к общей схеме, расширяет при этом жанровые рамки. Книги путевых очерков В. Г. Лидина «Пути и версты» (1927) и И. Г. Эренбурга «Виза времени» (1931) включают в себя тексты разных лет, описывающие разные путешествия, с преобладанием европейских очерков конца 1920-х годов. М. Л. Слонимский создал по результатам поездки повесть «Западники» (1928), построенную во многом как путевой очерк.

Характерно, что в списке путешественников преобладают не партийные и пролетарские авторы, а писатели-попутчики. Владение иностранными языками, способность к коммуникации (близость по воспитанию к тем, с кем предстоит общаться в буржуазных столицах), претензия на внеидеологический взгляд оказываются важнее пролетарского происхождения. Советская власть демонстрирует европейскому наблюдателю свой либерализм. Знаменательно, что даже нарком просвещения Луначарский (с 1927 года выполняющий и дипломатическую работу при Лиге Наций), выступая в Париже перед журналистами, играет в либерала, представителя богемы при советском правительстве. Эту игру Луначарского подчеркивает ирония «Последних новостей»:

> Потом начинается доклад. Это собственно не доклад, а беседа о том, как он, Луначарский, там в СССР боролся за освобождение искусства. Теперь искусство в

> СССР свободно. Сначала оно было в плену у агитации. Но он, Луначарский, доказал своим товарищам, что искусство одно, а агитация другое, и они поверили. […] В доказательство свободы искусства в СССР Луначарский рассказывает о чрезвычайном добродушии цензурного комитета, который, мол, разрешает все, кроме порнографии. «Мы и так допустили в литературу всякое сквернословие и заборные упражнения и не разрешаем только то, что и забор не выдержит». А политические — пожалуйста. Вот, например, Станиславский. Бракует все пьесы с революционным и социальным настроениями; нехудожественно, мол, даже самого наркома отверг. Поставил реакционнейшую пьесу «Братья Турбины» Булгакова [еще одного попутчика; речь идет о пьесе «Дни Турбиных». — Е.П.]. Тут уже цензурный комитет не выдержал и запретил. Но он, Луначарский, запротестовал и защитил. «Помилуйте, актеры работали, творили»… Долго еще рассказывал нарком о своей самоотверженной борьбе за свободу творчества, о любви к интеллигенции и многом другом[840].

Тезис свободы искусства, его независимости от власти — важнейший в презентации Луначарского. Продолжая игру в свободу, советские литераторы в Париже создают общественную организацию (что звучит одинаково прогрессивно и для либерального западного, и для советского уха) и начинают издавать свою (в противовес эмигрантским) русскоязычную газету. С одной стороны, эта политическая игра указывает на переориентировку советской «внешней пропаганды» (по аналогии с «внешней политикой»): здраво оценив обстановку, она обращается теперь не к пролетариату, а к либеральной и левой интеллигенции Запада. С другой стороны, частная позиция путешественника в соединении с изображаемой свободой творчества и приоритетами национальной (а не классовой) культуры открывает возможность межкультурной коммуникации. Отступившая идеологическая рутина обнажает самое жизнь, писатель наблюдает другие народы, иные нравы и картины, и эти зарисовки, сделанные советским (русским) сознанием, становятся основой травелогов.

Именно на этом этапе советское путешествие обретает, казалось бы, «взгляд другого». Например, путешественник М. Слонимского из повести «Западники» с самого начала поездки готов воспринимать чуждый мир как другой, аналогичный,

параллельный: «Он не противился этой своей неожиданной готовности вобрать в себя все чужое, что двигалось и сверкало перед ним»[841]. Европа для него по-прежнему разделена на зоны, но теперь это не линии политики, а линии стиля жизни, общей культуры. Движение и сверкание — характеристики Варшавы. Вслед за ней путешественник видит из окна вагона Германию:

> Это была другая планета. Планета эта изрезана была дорогами изумительной прямизны и чистоты и застроена крытыми красной черепицей каменными домиками. /…/ Это было непохоже на правду. Это утомляло. Это даже вызывало варварский протест. Хотелось внести хоть какой-нибудь беспорядок в этот четко распланированный, аккуратно расчерченный мир (Слонимский, 17–18).

И наконец, за окном начинается Франция:

> Когда поезд тронулся, Андрею показалось, что Европа кончилась, и вновь началась Россия, и даже не Россия, а что-то еще восточнее, еще беспорядочнее и диче. Но это просто начинался другой порядок, чем в Германии, и другой беспорядок, чем в России. Это была Франция (Слонимский, 19).

Слово «другой» доминирует в описании Европы, это следствие нового взгляда. Характерно, что Франция кажется Андрею значительно более близкой к России, чем Германия. Это восприятие человека, почти не ограниченного идеологическими доктринами. Почти — поскольку герой повести привозит в Париж свое ленинградское представление о Париже и измеряет им реальные впечатления. Если путешествие Лоренса Стерна начинается фразой «Во Франции это устроено лучше» (под «этим» подразумевается что-то конкретное, но неопределенное — и одновременно все сразу), то путешествие советского гражданина исходит из обратного: «Во Франции все устроено хуже». Хуже, чем могло бы быть. Хуже, чем устроено в Ленинграде. «Взгляд другого», свободный взгляд «либерального путешествия», изначально помещен в жесткие рамки советского сознания, которое является одновременно и адресантом и адресатом сообщения.

III. Путеводитель: парный герой и свободная деталь

С лишением путешествия официального статуса меняется и характер текста, создаваемого по ходу поездки. Переходя из сферы политики в сферу частной жизни, путешественник ищет новую литературную форму. По форме травелог начинает все более напоминать путеводитель. Ярко выраженное (скажем, в цикле Маяковского) «Я» путешественника стушевывается, растворяется в созерцательном описании: глава «Париж с птичьего „дуазо“» в книге О. Форш, «Жизнь с точки зрения Эйфелевой башни» из травелога В. Инбер, первые главы книги Л. Никулина с присущими путеводителю топонимическими («Слобода Бианкур», «Ваграм») или топонимико-метафорическими («Улица лицемеров», «Улица веселья») заглавиями. Если же повествование ведется от первого лица, то это предельно обобщенное первое лицо, интонациями напоминающее гида. Рядом с ним часто возникает другой герой — советский турист, вносящий идеологические правки в политически нейтральный (или кажущийся таким) текст. Например, в «Воображаемых прогулках» Никулина гид-повествователь водит по Парижу только что приехавшего из СССР некоего товарища Галкина:

> — …Улица называется авеню Николая Второго, а дальше — Мост Александра Третьего.
>
> — Как? — насторожившись, спросил Галкин.
>
> Я повторил. Он посмотрел на меня с недоверием.
>
> — Так и называются?
>
> — Так и называются.
>
> Он пожал плечами и усмехнулся.
>
> — Надо полагать — переименуют. — Оглянулся по сторонам и, подмигивая, сказал: — Не те, так другие переименуют (Никулин, 61).

Почти обязательная фигура гида приближает советское путешествие к жанровому канону европейского травелога и актуализирует в советском идеологическом тексте инвариантные значения путешествия. В традиционных путешествиях «гид — условная фигура. Он учит путешественника языку и рассказывает об обычаях страны…»[842]. Исследователи указывали на парность путешественников в литературном травелоге (например, Робинзон и Пятница в «Робинзоне Крузо» Д. Дефо): «Парный герой […] служит отражением героя, подчиненной фигурой или недостающей половиной»[843]. В путешествиях 1920–1930-х годов спутник часто служит удачным дополнением путешественника[844]. В советских путешествиях функция парного героя еще более усложнена. С некоторой оговоркой можно

сказать, что разделение героя надвое позволяет развести созерцание капиталистического мира и идеологический комментарий к нему, взгляд другого и другой взгляд. Гид «отражает» путешественника как частного человека, советский спутник «отражает» его общественное сознание. Травелог, таким образом, обретает внеидеологический «взгляд другого», не поступаясь своими идеологическими установками. Реальность и идеологическая оценка реальности существуют как бы параллельно, но в единстве. Взгляда как бы два, но в то же время взгляд один.

Этот прием позволяет свести воедино прежние «контрасты». Формула «Два Парижа» окончательно ушла в прошлое, Париж стал единым — за счет двойного окуляра. Между парижской пышностью и парижской нищетой перестали проводить демаркационные линии. Показательно в этом отношении развернутое описание Сены в книге Инбер:

> Сена рассекает Париж на две части. Сена, эта избалованная, столько раз воспетая река, небрежно брошена вдоль города, как рука вдоль бархатного платья. Она перехвачена несчетными браслетами мостов. […] Солнце, дождь, туман, изморозь — все ей на пользу, все красит ее, потому что она сама красива. Иногда она так хороша, что жалко бросить в нее окурок. […]

Чем дальше от главных мостов, тем проще река. Она снимает с себя все наряды и остается в будничном, буром, рабочем платье, измазанном сажей и нефтью[845].

Роскошь перетекает в нищету, а нищета в роскошь так же легко, как городская река в реку пригородную. Перемена платьев не отражается на реке: Сена в любой одежде, в браслетах или без них, остается собой. Нам показывают прачек, стирающих на берегах «каналов» — отведенных от русла рукавов. Но когда приходит время подвести итог, восклицание повествовательницы раздваивается, как облик Сены:

> Какое здоровье надо иметь, чтобы целый день стоять в ледяной воде, отделенной от тела только полусгнившей деревянной стенкой! Какое мужество надо иметь, чтобы носить белье, вымытое в этих водах!.. […]
>
> Рядом с ней [прачкой. — Е.П.], на груде мокрого белья, сидит шелудивая одноглазая кошка и смотрит на воду. От взгляда этого единственного кошачьего глаза становится так скверно, что дальше смотреть нельзя. Дождь идет весь день (Инбер, 78–79).

Первое, традиционное для начала двадцатых восклицание — жалость к нещадно эксплуатируемым. И вдруг, рядом — восклицание, обращенное к эксплуататорам: им тоже не принесет счастья выстиранное в Сене белье. Наконец, в финале картины — облезлая кошка, которую жалко больше всех. Это — жизнь, ее обобщенно-трагический облик. Судьбу кошки не изменит и новая французская революция.

Это не значит, что «контрасты» перестают изображать. Но они перестают быть вопиющими и выпирающими, они вписаны в общее течение жизни. Растворение «контрастов» в ткани обыденной жизни позволяет увидеть общие черты, свойственные городу, стране, нации. Например, у Никулина:

> Детей **здесь** поколачивают, это считается нормальным **для всех классов населения**. Детям раздают затрещины и в парке Монсо, и **здесь**, в рабочем предместье, на тротуаре перед кафе. Бьют главным образом по лицу. Никто не вмешивается — такая уж система воспитания. У нас обязательно бы нашлись люди, вразумившие почтенного родителя или родительницу ссылками на Песталоцци, Ушинского, Наркомпрос и, наконец, милицию.
>
> *(Никулин, 71. Выделено мною. — Е.П.)*

По этому пассажу хорошо видно, что в сознании путешественника сито классовых антитез сменилось ситом антитез национальных. Теперь путешественник замечает то, чего раньше не видел, что оставалось за рамками классового подхода: черты парижан вообще. Интересно, что первое «здесь» означает целиком Францию/Париж, второе «здесь» маркирует рабочее предместье. Одно значение накладывается на другое, пучки антитез проникают друг в друга, ясность противопоставлений размывается. Но и здесь «взгляд другого» оборачивается «другим взглядом»: обязательное «у нас» в последнем предложении поверяет всю наблюдаемую картину «правильным» взглядом советского человека. С одной стороны, мы видим то, что есть. С другой, одновременно, — как должно быть. Заграничное путешествие предвосхищает принцип социалистического реализма: реальность и идеал показаны вместе, даны одним аккордом. А за свободным рассматриванием «другого» вновь мелькает идеологический поводок.

В центре повествования оказывается отдельно взятая деталь. Именно в ней пульсирует обыденная парижская жизнь. Повествователь-путешественник, казалось бы, разглядывает иной

мир, полностью доверяясь первым впечатлениям. Очерк использует свою жанровую свободу — энергию распыления сюжета — для создания узнаваемой картины. Путешественник пишет безо всякого плана, просто рассказывая о простом: куда ходил и что увидел. Особенно распылены очерки на общую тему: «Париж с птичьего „дуазо“» у О. Форш, «Жизнь с точки зрения Эйфелевой башни» у В. Инбер. Сознание путешественника захватывает водоворот бытовых мелочей, и страницы травелога заполняет называние вещей — словесных бликов Парижа. Повествование движется при помощи звуковых жестов — красивых иностранных слов.

Однако часто свободно плавающая в тексте деталь прикрепляется к тому или иному эпизоду идеологической булавкой:

> В Париже есть перекрестки, где сходятся несколько улиц. Они идут с разных сторон и соединяются в одной точке. В точке этой стоит обыкновенный дом, похожий на утюг. На остром конце каменного утюга чаще всего помещается «бистро».
>
> «Бистро» — это кафе без стульев. […] Средоточие «бистро», его сердце — это цинковая стойка, доходящая человеку до груди. Этот прилавок имеет полукруглую форму, как и само «бистро». Став возле него и спросив себе чашку кофе […], хорошо подпереть голову руками и подумать о жизни, которая трудна, которая течет, не останавливаясь, словно кофе из фильтра, которая тает, как пивная пена (Инбер, 69).

Бросается в глаза случайность идеологического довеска. Почему бы не помечтать за полукруглым прилавком о всеобщем счастье, не порадоваться прибавке к зарплате, не отметить день взятия Бастилии?

Путешественник иронизирует над чем угодно, кроме этих идеологических пуантов, завершающих описание детали. Впрочем, возможна ирония и тут, хотя крайне редко. Тогда игра в либерализм достигает особой изощренности: ирония направлена на идею, которая недавно использовалась советской идеологией, но теперь оказалась не нужна. Например, в «Западниках» Слонимского:

> Трамвай гремел, как телега с железом. Казалось, что трамвай сейчас развалится. Он стонал, как умирающий. Леону невольно представилось, что это агонизирует западная цивилизация: он был неравнодушен к идеям

> Шпенглера. […] Но, может быть, это просто дребезжит трамвай? (Слонимский, 47).

Значение неповторимой детали, отдельного пункта путеводителя, требующего обязательного упоминания, приобретают в новом травелоге и парижские архитектурные ансамбли. По сути, этот подход был заложен уже в парижском цикле Маяковского. Сильнейшее влияние Маяковского на советский травелог образца 1927 года не подлежит сомнению — его тексты воспринимаются авторами путеводителей как путеводитель для них самих, текст-образец. Центральные площади и улицы Парижа больше не воспринимаются путешественником как Париж богатых — это Париж вообще, его неповторимый облик. Площадь Согласия в равной степени принадлежит богатым и бедным, парижанам и туристам. Все они могут пройти по ней, наслаждаясь. Новый кумулятивный взгляд путешественника не только затушевывает «контрасты», но и примиряет противоположные точки зрения на архитектурные сооружения (восприятие Эйфелевой башни ранее — у того же Маяковского и других путешественников — маркировалось идеологически), сливая их в едином культурном пространстве Европы. Такой взгляд вбирает в себя не только отдельные впечатления предшественников, но и целые литературные традиции:

> На площади Вандом было несколько тише. От огней великолепного отеля Риц — серый асфальт перед Вандомской колонной блестел, как вода. Ему в ответ, переливаясь под солнцем росой, дрожали бриллианты в витринах зеркальных окон. […]
>
> Маленький Наполеон, в венке и плаще, сливался с чернотой, отчего знаменитый его столб не возносился вверх, а, наоборот, падал стремглав вниз и вонзался в гранит[846].

Вандомской колонне, по Маяковскому, следовало жениться на Пляс де ля Конкорд. Воспоминание о залитом дождем Париже Маяковского легко прочитывается в первом абзаце. Во втором абзаце «маленький Наполеон» — не столько описание фигурки на вершине колонны, сколько реминисценция из классической русской литературы, «Войны и мира» Л. Н. Толстого. Столб, падающий на гранит, требует исторического комментария, который мы легко находим у Никулина:

> Колонну в 1871 г. опрокинули коммунары,

> опрокинув таким образом символ империалистических войн. Третья Республика поставила колонну на место. Путешественники, склонные к историческим наукам, могут размышлять о том, насколько прочно стоит на своем основании Вандомская колонна в наши дни (Никулин, 99).

Идеологический довесок потерял прямолинейность, но не пропал. Это поправка советского туриста к внеклассовой красоте города.

Пуанты выполняют функции маячков, указывающих на идеологические значения, обильно рассыпанные по тексту, но скрытые от невооруженного глаза. Так, с одной стороны, возникает иллюзия объективности повествования, а с другой — у читателя создается нужное впечатление по поводу того или иного эпизода. Например, описывая Вандомскую площадь, путеводитель Никулина совершает прыжок от витрин Шарля Коти в королевский Версаль, к истокам французской парфюмерии. Объективный, на первый взгляд, исторический экскурс, подкрепленный ссылками на мемуары современников, насыщен мелко порубленными идеологическими косточками:

> Вши и блохи одолевали королей и королев, принцев и принцесс. Королевы и принцессы не умывались годами. […] Аллеи Версальского парка у стоков воды были буквально завалены нечистотами. Приблизительно так же выглядели галереи Версальского дворца, по свидетельству мемуаристов-современников. Самые неэстетические запахи исходили от королев, принцесс и вельмож, и для того, чтобы сколько-нибудь отбить эти запахи, изобретали ароматические и благовонные жидкости. Таким образом, французская парфюмерия обязана своим развитием старому режиму и королевской Франции (Никулин, 101).

Марксистская идея о закономерном разложении королевской власти получает физиологическое подтверждение, духи скомпрометированы как порождение имущих классов, прекрасный Версаль завален историческими нечистотами и тем самым превращен в неприятное место, не стоящее осмотра.

Идеологические косточки делают свою работу. Незначительные (на первый взгляд, даже случайные) намеки классового содержания столь многочисленны, что на определенном этапе чтения демонстрируют правоту гегелевской диалектики — переход количества в качество. Освободив место

«взгляду другого», идеология растворяется во всех артериях текста. И «взгляд другого» начинает обслуживать идеологическое задание — своим несоответствием точке зрения советского читателя. Идеологические смыслы в новом травелоге разворачиваются уже не дедуктивно, а индуктивно. Если раньше парижские детали отбирались и выстраивались в зависимости от нужд определенной теории (Шпенглер неизменно сопровождал дребезжащий трамвай), то ныне деталь становится толчком для развертывания марксистского анализа экономической ситуации и, в конечном счете, для необходимого классового обобщения.

Например, очерк В. Г. Лидина «Пути сообщения» (1935) — часть путевых заметок, публиковавшихся в газете «Известия»:

> Частное общество владеет автобусным сообщением в Париже. Оно не склонно улучшать и модернизировать старые зеленые колымаги, которые называются автобусами. Со скрежетом и воем снимается с места это сооружение, громыхая грубыми скоростями и разделенное на классы. Социальное различие групп населения наблюдается даже здесь, в городском автобусе. Большинство стоит на площадке. Кризис обкорнал первый класс: часть скамеек пришлось снять и устроить вместо них место для стояния. Но две-три скамейки первого класса остаются неизменно, как символ неравного имущественного положения сословий. Население Парижа внутренно ненавидит все эти автобусы и трамваи. Оно ощущает их как составные элементы эксплоатации со стороны частных предпринимателей […] Оно раздумывает, что предпочесть — мучение в автобусе или мучение проезда в метро с его плохой вентиляцией, теплым жавелевым прачечным запахом отработанного воздуха и длинными крутыми лестницами, которые приходится одолевать, чтобы выбраться наверх[847].

Старый неудобный автобус — следствие хозяйственной логики частного капитала. Пустые скамейки первого класса — свидетельство имущественного неравенства и экономического кризиса. Все вместе — картины общества эксплуатации. От любой детали ежедневной жизни Парижа мысль повествователя совершает скачки к свойствам всей капиталистической системы и затем прыгает обратно, к отдельной поездке на городском автобусе. Промежуточные звенья рассуждений опускаются, благодаря этому переходы становятся мгновенными, и в результате любая деталь парижской жизни сопоставляется с

любым положением экономической теории.

Парижское метро в очерке Лидина уже не является техническим чудом. Отношение к нему меняется резко и безболезненно. В новом травелоге акцентированы не удобства, как ранее, а неудобства метро:

> Все здесь предоставлено усилиям человека. Ступени лестниц и платформы станций блестят от угольной пыли; по временам, как в старом русском лабазе [старая Россия синонимична заграница, новая Советская Россия — ее антоним. — Е.П.], их поливают водицей из чайника, и тогда жидкая грязь хлюпает под ногами людей. Та же практика социальной справедливости разделяет вагоны на первый и второй классы. Большинство пользуется вторым классом. В часы нагрузки удушливый спертый воздух вызывает ощущение головокружения и тошноты. Нелепые железные балясины, регулирующие движение потоков людей, хлопают проходящих по коленям. На больших станциях — Пале-Рояль, Опера — надо пройти полукилометровые расстояния подземных коридоров, чтобы пересесть на нужный поезд. Они походят на служебные помещения — подземные станции, не вызывая ни одной эстетической эмоции. Удобства населения никогда не были предметом заботы всех этих обществ, владеющих путями сообщения в стране[848].

Повествователь последовательно отбирает все минусы парижского метро, и возникает картина отвратительного подземелья. Характерно, что в рукописи Лидина первоначально значились «километровые расстояния» переходов с линии на линию, затем «километровые» были исправлены на «полукилометровые», для большей правдоподобности. Однако эта деталь показательна для поэтики нагнетания ужасов.

Примерно ту же картину рисует повествователь своему спутнику Галкину в книге Никулина:

> — Кстати, насчет метро, — назидательно сказал я. — Знаете ли, сколько времени проводит парижанин под землей? Знаете ли, каким воздухом он дышит в туннелях […]? Плохая вентиляция, концы огромные — и так изо дня в день люди отравляют легкие (Никулин, 55).

В 1928 году травелог критикует то, чего нет в Москве.

Никулин убеждает читателя, что проезд в переполненных московских трамваях менее вреден для здоровья, чем проезд в душном парижском метро. В 1935 году Лидин критикует парижский метрополитен уже с другим подтекстом. Он заканчивает очерк «Пути сообщения» картиной нового метро, строящегося в Москве:

> Никто из жителей Парижа, сбегающих в темное и неопрятное подземелье метро, никогда не поймет величайшей радости и гордости московских строителей метрополитена[849].

Описание метрополитена у Инбер начинается привычными мотивами спертого воздуха — вреда, ежедневно наносимого здоровью каждого парижанина. Но затем зев метрополитена окрашивается в романтические тона: одним мазком-намеком метро превращается в живого дышащего монстра (вроде фабрик в романах М. Горького), другой мазок заставляет вспомнить о героях оперы «Богема».

> И метро — это целый мир. Почти три четверти Парижа, по крайней мере, три четверти часа проводит в метро… Вы сходите по лестнице вниз. Внизу особый воздух — воздух непередаваемый, который с непривычки угнетает. Воздух без дождя, солнца и ветра. Иногда на поверхности улицы из решетки дохнет на вас нездоровым теплом, отгоревшим дыханьем. Это метро выдохнуло отработанный кислород — углекислоту.
>
> В метро всегда тепло. Купив билет и опустившись под землю, вы можете провести там целый день […]. Зимой, когда очень холодно, есть люди, которые целый день проводят в метро, спасаясь от нетопленой комнаты. Иногда это — безработный, иногда, быть может, поэт. Поэты, которые отогревают там свои пальцы настолько, что могут держать перо… (Инбер, 84).

Рифмовка «три четверти Парижа» и «три четверти часа» выдерживает традиционное уже единство парижской жизни. С другой стороны, реминисценции из «Богемы» вносят социальную окраску. Обе ноты звучат единым аккордом. Здесь хорошо заметно, как мелко порубленные идеологические косточки позволяют заложить в подтекст все необходимые идеологические значения, из разных идеологических систем. Когда нужно, в сознании читателя актуализируются классовые значения, когда нужно — национально-буржуазные.

Деталь окончательно теряет свою псевдосвободу. Она не просто приколота идеологической булавкой пуанта — она заперта в мощную раму, составленную из соседних деталей. Сцепление деталей создает общий идеологический фон. Например, у Никулина описание метро соседствует с описанием вредного для здоровья труда парижских портних. В сознании читателя срабатывает маячок-перифраз, соотносящий душные мастерские и душный метрополитен. Мрачно-романтического соседа получает метро у В. Инбер: в главе «Нутро Парижа» соединены метрополитен — и парижские катакомбы с залами и часовнями, выложенными из костей умерших парижан. Метонимия сменяется метафорой, и картины парижского метро окончательно превращаются в читательском восприятии в мрачное средневековое подземелье.

IV. Свободное искусство в окуляре «другого взгляда»

Лакмусовая бумажка свободного взгляда — тема искусства. В 1923 году в очерке «Семидневный смотр французской живописи» Маяковский подчеркивал, что его суждения об искусстве никак не связаны с политическими воззрениями:

> О нет! Я меньше, чем кто-нибудь из русских искусства, блещу квасным патриотизмом. Любую живописную идею Парижа я приветствовал так же, как восторгаюсь новой идеей в Москве (М 4, 242).

Правда, сразу за этим полпред стиха сообщал, что в Париже восторгаться нечем, так как никаких новых идей во французском искусстве нет. В цитируемой выше парижской презентации Луначарского тоже утверждалось, что политика и искусство существуют автономно. Если в травелогах первого этапа много обсуждалась парижская живопись, то в текстах второй половины двадцатых на первый план выходит архитектура. Поначалу архитектурные темы кажутся свободными от политики, информационно-описательными. Читателя информируют о переменах во внешнем облике города:

> Весь Париж выстроен по одному образцу: для домов выработана форма со строго определенным размером окон, дверей и т. д. Правда, это придает Парижу ту стройность, то единообразие, которое так выгодно отличает его от других городов. […] Никаким «новым» веяниям архитектуры здесь не место.

> Но в предместьях Парижа, например, там, где селятся либо богатые люди, либо «чудаки», — в предместьях можно увидеть уже то, что называется «сите модерн», т. е. «дом новейшей архитектуры»… В домах этих прежде всего поражает простота их очертаний, их прямоугольность. Все они — большие светлые кубы, где стекло занимает столько же, если не больше места, чем камень (Инбер, 169–170).

Однако при помощи череды умозаключений свободное искусство получает политические привязки и перестает быть свободным. Прежняя архитектура и современная архитектура сначала сводятся к замещающим их символам: это, соответственно, завитушка-зигзаг (восходящий, надо думать, к рококо) и прямой угол. Затем они получают географические привязки: традиционная архитектура — это Париж, современная архитектура — это капиталистическая Америка (откровенный враг — с США нет даже дипломатических отношений). И наконец, они обретают политико-экономические ассоциации. Французские завитушки — это вершина многовековой европейской цивилизации, не имеющей даже классовой привязки («зигзаги» создавались Европой испокон веку). Прямота линий есть откровенность капиталистической наживы, пучки прямых линий создает примитивный разбогатевший человек. Архитектурный функционализм в трактовке 1927 года сводится к утилитаризму и именуется архитектурой агрессивного мещанства. Если Маяковский и лефовцы считали мещанством завитушку и реверанс, то теперь оценки повернулись на сто восемьдесят градусов. Лефовский прагматизм прошел круг развития и завершился самоосуждением, рожденным из глубин советского общественного сознания. Характерно, что последовательное неприятие современной архитектуры мы находим в книге конструктивистки Инбер:

> Лестница устанавливается там, где она занимает наименьшее количество места и обслуживает наибольшее число комнат. Она устанавливается там, где это всего удобнее для человека, а не красивее всего для лестницы, как это делали раньше. И по этой новой, «строго мотивированной» лестнице сходит к человеку в дом новое понятие о красоте, новая `[читай: буржуазная. — Е.П.]` эстетика (Инбер, 173–174).

Все зависит от того, как понимать обобщенного «человека». Если лестница служит пролетариату, она не утилитарна; она

несет идею коммунистического коллектива. Если же сытому ограниченному буржуа, она немедленно осуждается за безыдейность. Искусство абстракций и прагматики распространилось по Европе и перестало быть пролетарским. В категорию обобщенной Идеи, соответствующей идее Пролетариата, вновь возвели прежнюю (буржуазно-эстетскую, в терминологии ранних двадцатых) Красоту.

Искусство, несмотря на декларации о его свободе, целиком и полностью зависит от связанных с ним политических сил. Так, немецкий Bauhaus кажется Илье Эренбургу живым искусством до той поры, пока он поддерживается социалистическим правительством Тюрингии:

> Здесь обосновалась академия — «Bauhaus» — единственная живая художественная школа Германии. Ее удалось устроить в дни ноябрьских бурь. Она случайно уцелела в нынешние годы отступлений под охраной нынешнего тюрингенского социалистического правительства (если хочешь, не менее случайно уцелевшего)[850].

Но Bauhaus, переехавший в Дессау, вызывает уже иные эмоции — сомнения в творческой состоятельности кардинального новаторства. Пабло Пикассо, друг молодости, навсегда останется для Эренбурга вершиной искусства XX века. Его как более высокую и более точную «формулировку» новой эпохи он противопоставит и Кандинскому, и Корбюзье. Новая позиция Эренбурга достигнет логического завершения в очерке «Новый Париж» (1926). Дело тут, правда, не столько в различиях между Гропиусом и Пикассо, сколько в другом. Голос авангардиста Эренбурга звучит в унисон перестроившейся конструктивистке Инбер:

> Современная архитектура грубо утилитарна. Вдохновение здесь ограничено запросами обихода. Строитель обслуживает быт, невольно раболепствует он перед жестокой и требовательной трезвостью, под которой человеческая фантазия задыхается, как улитка под чрезмерно тяжелой скорлупой[851]. Архитектор в нашу эпоху столь же далек от искусства, как портной (Эренбург, 75).

Утилитарность, таким образом, противостоит идейности, а идейность в искусстве понимается исключительно в политическом ракурсе.

Вера Инбер в феврале 1929 года (уже после выхода книги «Америка в Париже») предпримет поездку в Дессау. В ее записной книжке рядом с записью о поездке появляется фраза: «Фуга Баха в линиях — архитектура»[852]. По-видимому, реальное отношение Инбер к архитектуре Bauhaus'а было значительно более сложным, чем то, которое цементирует «Америку в Париже», однако идеологические рамки советского травелога не позволили его проявить.

Утилитарная архитектура в Европе, хором утверждают советские путешественники, — следствие утилизации европейского человека (здесь путеводитель протыкает идеологическая булавка марксистского «отчуждения»). Превращения человека в машину, как на американских заводах Форда; их парижский аналог — заводы Рено и Ситроен. Утилитарность равна унификации. Стеклянные кубы предназначены для обезличенных масс — студентов, рабочих или солдат, все равно. Новый университет в Бельгии (подарок Америки, построенный на оставшиеся от войны деньги) не случайно напоминает Вере Инбер большой завод. В противовес новому человеку, появившемуся в СССР, в Европе под руководством США создают стандартного человека, используемого в зависимости от задач дня: в науке, на производстве, на войне. Для него строятся одинаковые дома от Парижа до Варшавы — стеклянные казармы: «Ни национальный темперамент, ни традиции не сказываются в современной архитектуре Франции или Германии» (Эренбург, 73).

Архитектура в данном случае — лишь иллюстрация финансово-экономической зависимости европейских стран от США, а также символическое изображение обездушенной армии капитала, готовой к последнему и решительному бою.

Путеводитель все больше похож на соцреалистический роман. Положительного героя он имел изначально — это осматривающий Францию советский человек. Теперь, из разговора о прямолинейном американском искусстве, рождается и отрицательный герой — это приехавший во Францию американец. Интересы американцев в Париже незатейливо прямолинейны. Они закупают ворохи одежды и стремятся ко всякого рода развлечениям. Они потребляют Париж, не интересуясь его внутренней сутью. Им недоступна красота города, не видят они и красоты парижан, привлекающей советского писателя, — их открытости, детской непосредственности:

> Правда, французская речь все еще слышится на

бульварах, но развязные американцы, меняющие доллары на франки […], неуклюже острят:

— Хороший город, но, знаете, слишком много французов (Никулин, 95–96).

Американцы не просто бескультурны и примитивны, они агрессивны. Их портреты формируют еще одно символическое изображение — картинку оккупанта, хорошо знакомую советскому читателю по романам о Гражданской войне. Только это оккупация не военная, а финансовая и культурная:

> Трансатлантические пароходы увозят в Новый Свет не только парижские платья […], — нет, в трюмы и кабины первого класса грузится старенькая европейская душа. Как всякие колонизаторы, американцы вывозят одно, уничтожают другое. Последнее, впрочем, совершается гуманно и бесшумно, как казнь на электрическом стуле: вместо динамита — зелененькие ассигнации (Эренбург, 47).

Влияние американской архитектуры на европейскую предстает в этой системе значений как одна из форм американской оккупации (не случайно книга В. Инбер о столице Франции озаглавлена: «Америка в Париже»). Это не обычный процесс взаимодействия культур, а насильственное внедрение иных форм искусства. Разговор об искусстве окончательно переведен на военный язык — родной язык соцреализма и советской культуры. От искусства не осталось ничего, от либерального настроя путешественника — тоже.

Сюжетом этого соцреалистического романа становится внутреннее сопротивление Парижа. Например:

> Походка парижанина после войны изменилась. Он не фланирует, не порхает весело, как воробей на солнышке, не бродит мечтательно от фонаря к фонарю, не улыбается встречным женщинам. Он теперь передвигается сухо и деловито, как будто Бульвар-де-Капюсин — Уолл-стрит. Но, придя домой, вместе с обувью он скидывает навязанный ему жизнью «американизм»: в войлочных туфлях перед нами — мечтатель и остряк, обломок сибаритского девятнадцатого века (Эренбург, 72–73).

Париж, по мнению советского путешественника, никогда не станет Америкой, потому что у парижанина есть оружие против

американской прямолинейности — юмор и смех. Никулин считает галантный смех парижан особой формой человеческого общения:

> Над всем можно посмеяться с приятелями. Например, молодой шофер выехал в первый раз и на площади Оперы свалился со своей машиной прямо в зев метрополитена. […] Шофер, собственно, не свалился, а, не удержавшись, тихо съехал по ступеням вниз, к самому турникету и кассе. Пассажиры надрывались от смеха, кассирша удачно сострила, предлагая шоферу билет, контролер у турникета гостеприимно повернул вертушку. Даже полиция оценила юмор положения и не оштрафовала шофера (Никулин, 73).

Для Эренбурга этот смех — воплощение братства, одной из трех вечных ценностей Французской революции:

> Люди французской революции все свои мечты выразили в триединой формуле. Свобода опозорила себя в наших глазах. У нее оказалась душа проститутки и повадки лакея, который, унижаясь перед одним столиком, отыгрывается на другом. Равенство несет нам не одно лишь моральное успокоение, оно несет также суету машин, все ничтожество арифметики, отказ от творчества — следовательно, и от свободы. […] Тогда-то приходит […] «братство». Видимо, без него нет ни равенства, ни свободы (Эренбург, 311–312).

Казалось бы, пройдя через милитаризацию искусства, советский травелог вновь выбирается к либеральным ценностям. Но это, как и раньше, обманка. За рассуждением об актуальности триединого лозунга Французской революции скрывается массивная идеологическая булавка, воткнутая в самое сердце либерализма. Братство утверждается за счет уничижения свободы и равенства. В свободе автор видит лишь вседозволенность силы, итогом свободы и демократии он легко может назвать европейский фашизм. «Ничтожество арифметики», убивающее равенство, — это пинок всеобщему избирательному праву, над которым в обязательном порядке иронизирует каждый советский путешественник. Подрубив два корня либерализма, Эренбург, казалось бы, оставляет третий. Но без двух других он как-то повисает в воздухе, не стоит и выеденного яйца. Очевидно, что в сознании писавшего это путешественника лозунги Французской революции заслонены «социальной справедливостью», главным

лозунгом социализма. За всем за этим стоит, как всегда в советской литературе, злободневная задача — идейная полемика с европейской социал-демократией, дискредитация ее ценностей. «Либеральное путешествие», просочившись в эпицентр либерализма, призвано служить оружием против него.

Забавно, что прекрасный Париж Маяковского («без казарм и без Эррио») и его последователей — это Париж королевский и императорский, а ненавистная советскому писателю «Америка в Париже» — это и есть тот самый республиканский Париж, которому вроде бы должен наследовать советский социализм. Впрочем, идейное наследство советская культура всегда обрабатывает в зависимости от текущих политических задач. Либеральный настрой путешественника полностью растворяется в его тоталитарном сознании. На следующем этапе путешествий военная риторика превратится из метафоры в реальность, а либеральное мышление станет восприниматься как анахронизм.

Евгений Пономарев (Санкт-Петербург)

Объект в объективе: парижские видения Ильи Эренбурга

В 1933 году Илья Эренбург опубликовал в Москве иллюстрированный том «Мой Париж». Во вводной главе автор пояснил, что при фотографировании он пользовался камерой с боковым видоискателем — такая камера давала возможность фотографировать людей незаметно и тем самым избежать приблизительности художественного наблюдения. В тридцати трех главах Эренбург иллюстрирует свои короткие эссе 255 снимками, которые неизменно отличаются двумя признаками: с одной стороны, у него нет ни единого снимка, представляющего внутреннее пространство, с другой — почти на каждой фотографии центр композиции образует человек или человеческое лицо. Двойное медиальное кодирование восприятия Эренбургом Парижа в тексте и в образе прекрасно иллюстрирует теорию Михаила Бахтина о пространственном конструировании героя и его мира: ориентация изображенных персон на стилистическую доминанту позволяет понять, что, собственно говоря, протагонистом книги является не человек, но сам город в его фотографически схваченной форме. Бахтин настаивает на важности языка внешних форм героя, его тела и непосредственно окружающих его предметов; именно в связи с образным воплощением текст Эренбурга последовательно отказывается от любой психологизации изображаемых персон и ограничивается деперсонализацией, которая приводит человека в семантическое соприкосновение с окружающими его предметами.

В своей представленной в качестве фрагмента работе «Автор и герой в эстетической деятельности» Бахтин указывает на важность «вненаходимости» во время создания художественного портрета человека: эстетический смысл лишь тогда пребывает в человеческой индивидуальности, когда он «закончен» снаружи. Бахтинский концепт «законченности» подразумевает «собирающую» объективацию человека, которая вначале придает ему форму, доступную для восприятия. Этот формообразующий процесс может происходить только в контакте с «Другим», то есть индивидуальное самосознание необходимо базируется на интеракции со способом видения «Другого»:

> В этом смысле можно говорить об абсолютной эстетической нужде человека в другом, в видящей, помнящей, собирающей и объединяющей активности

> другого, которая одна может создать его внешне законченную личность: этой личности не будет, если другой ее не создаст: эстетическая память продуктивна, она впервые рождает **внешнего** человека в новом плане бытия[853].

Бахтин настаивает на полной данности человека в его наблюдаемой объективности: «Другой человек для меня весь в объекте, и его *я* — только объект для меня»[854]. Объективизация человеческого Я, по крайней мере у раннего Бахтина, вообще не оценивается отрицательно[855]. Напротив: только в качестве «законченного объекта» индивидуум обретает форму, которая служит основой любого познания.

> В самом деле, только в другом человеке дано мне живое, эстетически (и этически) убедительное переживание человеческой конечности, эмпирической ограниченной предметности. […] другой весь простерт и исчерпан во внешнем для меня мире как вещь среди других вещей, ни в чем не выходя за его пределы, ничем не нарушая его видимое, осязаемое пластически-живописное единство[856].

Привлекает внимание аподиктический тон автора: наблюдаемый человек «весь простерт» и «исчерпан» в своем внешнем явлении. Бахтин отказывается от явной психологизации и замыкает экспрессивное изображение человека исключительно на внешнем проявлении.

Явление «другого человека» дано в форме его тела, линии которой позволяют определить границы тела:

> Линия как граница тела адекватна ценностно для определения и завершения **другого,** притом всего, во всех его моментах…[857]

Человек по причине множественности его перспектив является *предметом* искусства *par excellence.* Разумеется, с точки зрения Бахтина, искусство может ограничиваться неживыми предметами. Но тогда оно должно отказаться от своей первейшей задачи: от смыслового заключения, ибо предмет уже наличествует в своей завершенности.

Отсюда следует, что положение героя в мире, созданном художественным произведением, определяется не самим протагонистом, но автором. Художественное соотношение мира и человека следует встречному движению: человек объективируется

и тем самым опредмечивается, предметы же, напротив, ориентированы на человека и таким образом приобретают живость.

> Если мы обратимся к предметному миру художественного произведения, мы без труда убедимся, что его единство и его структура не есть единство и структура жизненного кругозора героя, что самый принцип его устроения и упорядочения трансгредиентен действительному и возможному сознанию самого героя. […] Безусловно, все изображенные в произведении предметы имеют и должны иметь существенное отношение к герою, в противном случае они hors d'œuvre, однако это отношение в его существенном эстетическом принципе дано не изнутри жизненного сознания героя. Центром пространственного расположения и ценностного осмысливания изображенных в произведениях внешних предметов является внешнее тело и внешняя же душа человека. Все предметы соотнесены с внешностью героя, с его границами, и внешними и внутренними (границами тела и границами души)[858].

В художественном произведении человеческая индивидуальность должна рассматриваться с позиции «вненаходимости». При этом центральным концептом становится художественная «форма»: изображаемый человек только в том случае обретает экспрессивный смысл, если его можно воспринять эстетически. Однако это качество проявляется лишь на границе двух сознаний, которые связаны отношением перспективы.

На таком основании Бахтин создает общее определение художественной формы. С его точки зрения, форма есть величина, которая возникает во взаимодействии наблюдающего объекта с наблюдаемым субъектом:

> Форма выражает активность автора по отношению к герою — другому человеку: — в этом смысле мы можем сказать, что она есть результат взаимодействия героя и автора. Но герой пассивен в этом взаимодействии, он не выражающий, но выражаемое, но как таковой он все же определяет свою форму, ибо она должна отвечать именно ему, но отнюдь не как его возможное самовыражение[859].

Бахтин предельно кратко обобщает свою позицию в следующем высказывании *«Форма есть граница,* обработанная эстетически»[860].

Бахтинское определение художественной формы наилучшим образом применимо к фотографическому и литературному портрету Парижа, созданному Ильей Эренбургом. Эренбург также исходит из позиции вненаходимости относительно художественной формы изображаемого города. Уже в резкой поляризации наблюдающего субъекта и наблюдаемого объекта находит выражение бахтинская модель перспективы: Илья Эренбург фотографирует боковой камерой, желая, как наблюдатель, устранить угрозу своей субъективности. В предисловии к книге Эренбург подчеркивает собственное участие в художественной деформации наблюдаемого мира:

> В своих путешествиях я не расстаюсь с Лейкой. Фотографии заменяют мне блокнот, помогают вспоминать события, детали встреч, разговоров. Иногда эти же фотографии являются иллюстрациями в моих книгах. Так, недавно на немецком языке вышла книга **Об Испании,** иллюстрированная исключительно моими фото.
>
> Я давно живу в Париже. Мне захотелось заснять Париж таким, как я его чувствую. Это, конечно, не значит, что я дал исчерпывающий портрет Парижа; это мой Париж, деформированный мною как художником[861].

В фотографиях и комментариях Эренбурга хорошо заметно встречное движение — опредмечивание людей и гуманизация предметов. Человек и предмет находятся в тесной семантической связи; в композиции Эренбурга они в качестве объектов предназначены для определенной экспрессивной функции. При этом решающую роль играет бахтинское определение «эстетически обработанной границы». Таким образом, Париж предстает как конгломерат человека и объекта.

Эренбург снова и снова задается вопросом о традиционных «границах тела» в своих текстах и фотографиях и с неустанным критическим пылом направляет их преимущественно против буржуазного общества.

Бахтинский концепт эстетически проведенных границ тела позволяет обозначить три разных вида парижских фотографий Эренбурга. По принципу возрастающей сложности их можно соотнести с комбинирующим, концентрирующим и констеллирующим взглядами.

Основной операцией фотографического взгляда Эренбурга является комбинирование линий тела и предмета. Ее почти идеально представляет снимок инвалида войны, спящего на скамейке[862] *(см. фото 1)*.

Фото 1.

Скамейка и спина мужчины образуют треугольник, который находится в центре изображения. Тело и предмет почти незаметно переходят друг в друга. Единство органического и неорганического материала подчеркивается тем, что у инвалида деревянная нога, которая может показаться частью скамейки.

Серые тона фотографии подчеркивают нераздельность человека и предмета. При усилении контрастности

обнаруживаются новые границы между человеком и предметом: торс человека образует со скамейкой компактное черное единство, в то время как голова и мостовая исчезают в белом цвете.

Фотографический опыт стирания границ между человеческим телом и предметом отражается и в метафорах сопровождающего текста:

> На скамейках валяется человеческий сор — его не подобрали мусорщики: герой войны с обрубками вместо ног, сумасшедшие девушки, затравленные родней, чахоточные поэты и астматические бродяги[863].

Эренбург говорит о «человеческом мусоре» и тем самым со всей определенностью указывает на опредмечивание людей. В своем художественном изображении он исходит из хорошо узнаваемой идеологической позиции: с его точки зрения, судьба инвалида войны свидетельствует о бесчеловечном равнодушии западного капиталистического общества.

Другой пример, отражающий оценку человеческих качеств через фотографическую комбинацию, предлагает изображение консьержки[864] *(см. фото 2)*. В данном случае соединение человека с предметом происходит через третий элемент, а именно через собаку. Фотография демонстрирует структуру визуально реализуемого сравнения: женщина как *comparandum* сидит перед домом, который вводится в сравнение как *comparatum*. Собака — олицетворение бдительности — выполняет при этом функцию *tertium comparationis*. Женщина и собака сидят перед дверью доходного дома. Они всеми частями тела явно тяготеют к охраняемому зданию: локти и бедра консьержки, задняя нога собаки и линии опущенных жалюзи имеют общую исходную точку, находящуюся за правым краем изображения. Таким образом, консьержка и ее собака соединены прямой линией, которая, продолжая линию спины и соответственно стула, достигает лапы животного.

Фото 2.

«Геометрия» головы консьержки определенно соответствует образу собаки. Г олова, благодаря оправе очков, явно приобретает форму треугольника — и та же фигура повторена в форме черепа собаки. То же касается и расположения ног: согнутые в коленях ноги женщины соответствуют задним ногам собаки. Наконец, ромб, образуемый коленями консьержки, повторяется в положении собачьих передних ног.

Тесная связь между домом, женщиной и собакой подкрепляется эмблематической связью изображения и подписи. «На боевом посту» — гласит название, которым в качестве метафорического пояснения Эренбург снабдил свой снимок, подчеркивая, что женщина охраняет дом подобно сторожевой собаке.

Сопроводительный текст демонстрирует ту же связь в несколько ином ключе:

> В летние вечера консьержки показываются на свет. Они сидят возле дверей на крохотных стульчиках, сидят неподвижно и важно, как памятники. Не следует думать, что они лишены чувств. Они, например, нежно любят жирных, оскопленных котов. Если они ненавидят людей, то, вероятно, в этом повинны люди…[865]

Консьержка изображается как безжизненный памятник, уже самой своей незыблемостью требующий почтения. С помощью такой семантической операции она выделена из человеческого общества и своей статичностью уподоблена доходному дому. Ироническое отношение Эренбург позволяет себе только в отношении домашних животных консьержки: любовь такой женщины, как правило, полностью принадлежит кастрированным котам. Этим Эренбург вносит дальнейший аспект в ее опредмечивание: по правде говоря, у женщины тоже нет признаков пола — она полностью поглощается функцией охраны дома, так что почти становится его частью.

Комбинация «дом — женщина — собака» образует семантический комплекс, который как целое противостоит «людям», что достигается посредством определений «отталкивающий», «статичный», «бесполый».

В фотографиях инвалида войны и консьержки Эренбург обрабатывает границу между телом и предметом в духе Бахтина. Живое и неживое расположены в одном семантическом комплексе, который, в противоположность эмпирическому познанию, по-новому определяет как линии, так и плоскости изображения в их непрерывности. Тем самым Эренбург воплощает свою программу «эстетической деформации» действительности, которая, подобно бахтинскому понятию «законченности», может быть описана с позиции вненаходимости.

II. Концентрирующий взгляд

Многочисленные фотографии из парижского альбома Эренбурга отмечены сильной концентрацией линий. Взгляд наблюдателя фокусируется на определенном пункте, обозначающем центр изображения. Снимок старой женщины полностью сконцентрирован на ее вязании[866] *(см. фото 3)*. Ее собственная цель в известной мере материализуется через оправу очков, ее векторы оптически продолжены вязальными спицами.

Человек, место, инструмент тяготеют друг к другу: линии тела женщины, линии скамейки и вязальных спиц сходятся в одном пункте, соединяющем индивидуум с окружающими его предметами. В отличие от примера с комбинирующим взглядом, речь здесь не идет об опредмечивании человека. Напротив: изображение старой вяжущей женщины у Эренбурга — идеальный пример не-отчуждаемой работы. Человек и предмет образуют бесконфликтное единство, геометрическая композиция которого гармонично вписывается и в городское пространство.

Фото 3.

В качестве особого примера концентрирующего взгляда служит у Эренбурга децентризация. Фотография двух влюбленных на лестнице, ведущей к Сене, ставит тему изображения «на краю»[867] *(см. фото 4)*. Обнимающиеся влюбленные заметны не сразу; их очертания едва различимы на сером фоне каменной набережной. Линейная композиция изображения очень точна: площадки лестницы подчеркивают вертикальные линии, мост выделяет горизонтали, нижняя и верхняя границы парапета даже образуют сплошную линию и таким образом имитируют отсутствие перспективы. Одновременно из изображения удаляется всякая возможность

укрытия.

Фото 4.

Полностью открытая «геометрия» каменного города резко контрастирует с интимным объятием влюбленной пары. Влюбленные почти в буквальном смысле выпадают из ситуации: линия их тел, разбитая на многочисленные маленькие уголки, наклонена относительно линий лестницы, стены и моста. Таким образом, изображение показывает сложное положение влюбленной пары, которая хотела бы покинуть открытое пространство города, но не может найти укрытия.

Соответствующий пассаж из сопровождающего текста указывает на «трансцендентальную бездомность» любви, парадигма которой находит свое место на лестнице, ведущей к Сене.

> Лестницы, ведущие к Сене, не просто — столько-то ступеней: это головокружение и рок. Вниз ведет нищета, вниз ведет и любовь. Кто любил в Париже, тот знает сырой туман, встающий над Сеной, тоскливые вскрики пароходика и трепет теней. Влюбленные целуются, прижавшись к перилам, они скользят по лестницам, они забираются за и под арки мостов. Никто им не дивится — ведь любовь заведомо бездомна[868].

Снимок влюбленной пары демонстрирует особый случай концентрирующего взгляда. В основе фотографии лежит геометрический центр в виде маленького треугольника, образуемого всеми основными линиями. Тематический центр снимка — пара влюбленных — хотя и находится на горизонтальной оси, однако вдвойне маргинализируется. С одной стороны, пара находится на правом крае изображения, с другой — кажется очень маленькой. Именно этой децентрализацией подчеркивается главный смысл фотографии: в Париже нет места для любви; она выходит за рамки геометрически спланированного города.

III. Констеллирующий взгляд

Наиболее сложны фотографии Эренбурга, соединяющие человека, предмет и ситуацию в одну подкрепляющую высказывание констелляцию. При этом понятие «констелляция» следует понимать буквально: Эренбург помещает тело человека в определенную орбиту, которая определяется отношениями гравитации между человеком и предметом из его окружения.

Изображение мужчины, застегивающего брюки после посещения писсуара, выстроено концентрирующим взглядом[869]. Оно структурировано отвесной линией, которую составляют мужчина и находящаяся за ним будка писсуара, а также диагоналями наклоненных деревьев, которые продолжаются в линиях рук мужчины. Здесь наблюдается нечто похожее на изображение вяжущей женщины: человек и его занятие становятся одним целым; построение изображения неуклонно влечет взгляд наблюдателя к половому органу мужчины *(см. фото* 5).

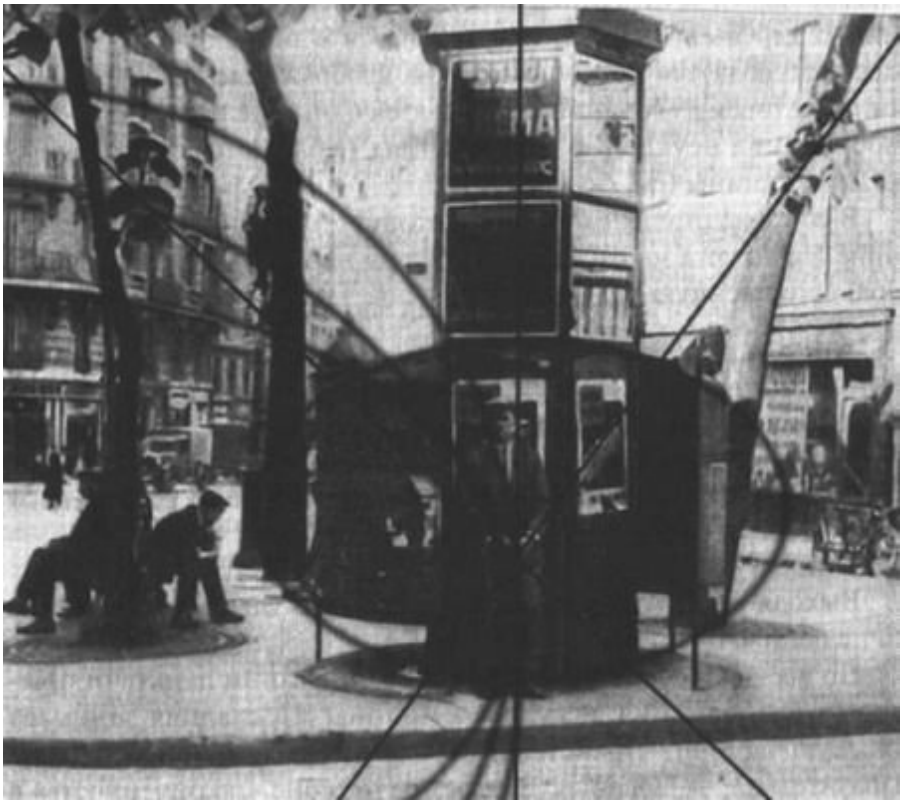

Фото 5.

В сопроводительном тексте к этой фотографии заметно сетование Эренбурга на отсутствие стыда у парижан, отправляющих свою естественную надобность:

> Француз идет с дамой, они весело разговаривают. Вдруг он видит будочку. Искушение непобедимо. Он тотчас же забегает внутрь. Дама ждет рядом. Несколько раз мне приходилось это наблюдать: разговор продолжается. Он говорит как в исповедальной. Она улыбается. Возможно, что они толкуют о самых возвышенных чувствах.

Выходя из будки, парижанин блаженно улыбается и уже на улице лениво оправляет свой туалет[870].

Но все-таки сцена у писсуара в одном важном пункте отличается от изображения вяжущей женщины. Последняя занимает большую часть пространства изображения; ее физиономия очень выразительна, — Эренбург придает ее персоне «законченность» в духе Бахтина.

В оправляющемся мужчине, напротив, нет индивидуальности,

он в данном ситуативном контексте всего лишь «типичный парижанин» — именно такое определение дается ему в сопроводительном тексте. Эренбург помещает мужчину в контекст, который охватывает не только деревья и будку писсуара, но, если приглядеться внимательнее, и фасады домов.

Закругленные линии отдельных архитектурных деталей можно продолжить в очертание эллипса, и точка их пересечения снова ведет прямо к центру изображения. Таким образом, мужчина представлен в констелляции предметов: архитектурный фон, деревья и будка выявляют «некультурность» его поведения. В известном смысле, здесь мы имеем дело с противоположностью изображению влюбленной пары на берегу Сены. Целующиеся влюбленные выпадают из линейной композиции городского пространства, они не интегрируются в пространство видимого и исчезают в почти полной незаметности.

Оправляющийся мужчина, напротив, доминирует в городском пространстве. Более того: само городское пространство сильно ориентировано на него; в центре изображения находится процесс застегивания брюк — деятельность, которая при открытом писсуаре получает известное сценическое пространство.

Еще отчетливее констеллирующий взгляд проявляется в портрете безумной женщины, которая в солнечный день сидит скорчившись под раскрытым зонтом на скамейке в парке. Сопроводительный текст так описывает ситуацию:

> Я видал недавно одну женщину. На ее ногах были рваные войлочные туфли. Она расставляла над собой зонтик. Да, у нее еще был зонтик, старомодный и нелепый. Она его сберегла от своей прежней жизни. Она переходила с одной скамьи на другую и неизменно раскрывала зонтик, как Робинсон после кораблекрушения. Она ничего не хотела от людей. Зонтик охранял ее от солнца и от любопытных. Может быть, она спала на скамье. Может быть, это не был сон, но агония.
>
> Бесчисленны скамейки Парижа, кажется, не обойти их, но все же одна оказывается последней…[871]

Уже в этом маленьком сюжете обозначена семантика построения изображения: безумная женщина «причаливает», как Робинзон, к скамейке и открывает там свой зонтик, чтобы скрыться от окружающего мира[872]. Фотография указывает на противостояние аутиста и мира *(см. фото 6)*.

Фото 6.

Эренбургу удалось замечательно обыграть этот мотив в визуальном отношении. Женщина с ее зонтиком действительно создает собственную галактику, восходящую только к языку формы ее тела и личных вещей. Линии головы и тела образуют круги, которые покрываются зонтиком эллипсовидной формы.

Четко прочерченные линии Парижа принимают эти круглые формы, но не взаимодействуют с ними. Интересно, что точка пересечения перспектив находится далеко от женщины — во всяком случае, явно вне ее собственной «констелляции».

В обоих случаях ситуация изображаемых людей определяется только с позиции вненаходимости. Ни оправляющийся парижанин, ни старая женщина с зонтиком не могут самостоятельно определить свою позицию в городском пространстве. Только проникающий в смыслы взгляд фотографа обнаруживает скрытые отношения между человеком и городом.

IV. Эстетическая программа и литературная политика

В своих фотографиях Эренбург выявляет геометрические соотношения между изображенными людьми и их ситуациями. Действительность должна не копироваться, но «деформироваться художественно». Этот метод очень хорошо можно объяснить, исходя из положений ранней статьи М. Бахтина «Автор и герой»: человек и вещь наделяются художником определенной ценностью, получают экспрессивный смысл, как правило, недоступный для самих изображаемых «сознаний». Этот смысл может быть познан только при внешней презентации человека и вещи.

Здесь кроется смысл бахтинского понятия «законченности», от которого он затем отказался в своих работах о Достоевском: изображаемые люди глубинно постигаются автором, ему принадлежит последнее слово о них, в его художественном изображении исчерпывается их смысл.

Именно такая «законченность» Парижа с его обитателями, домами, улицами и вещами была эстетической целью И. Эренбурга. Он показывал явные связи между мостами через Сену и любовью, вязальными спицами и сосредоточенной работой, между деревянной ногой и уличными мостовыми, консьержкой и домом, писсуаром и культурой, зонтиком и человеческим Я.

Парижский альбом представляет собой квинтэссенцию эстетической эволюции, которая в двадцатые годы вела Эренбурга от категорического вещизма к защите человека от «бунта вещей». Вместе с Элем Лисицким Эренбург снабдил основанный в 1922 году журнал «Вещь» призывом к созданию предметов: «Давай! Создавай „предметы“»[873].

Еще более четко Эренбург обозначил эту позицию в конструктивистском манифесте «А все-таки она вертится», выросшем в монографию. Здесь он требовал искусства, полностью сконцентрированного на целесообразности и функциональности предмета:

> Задача: построить вещь, которая летала бы. Безупречная точность исчислений. Экономия материала. Целесообразность каждой составной части. Обдуманность пропорции. Ясность плана. Тщательность выполнения. В итоге — воистину прекрасная вещь[874].

Уже телеграфный стиль языка Эренбурга свидетельствует о том, что он в своем тексте стремится приблизиться к идеалу

максимальной экономии языковых средств. В этой связи в его книге прежде всего важны те пассажи, которые отражают еще положительно оцениваемое опредмечивание человека. Человек должен представать как предмет и только в художественном воплощении получать свой жизненный смысл. В качестве яркого примера изображения «разработанных» человеческих движений и эмоций Эренбург приводит фильмы Чарли Чаплина:

> Мы видим, что Шарло не артист настроений, не вдохновенный комик, но строгий КОНСТРУКТОР, тщательно разрабатывающий схему движений, как средневековый жонглер. Он смешит не безыскусным движением, но примерением точной ФОРМУЛЫ[875].

Эренбург нашел самую краткую формулу для определения искусства, когда, недолго думая, назвал его «деланием вещей»[876].

Однако вскоре Эренбург отказывается от ориентированной на предметы концепции искусства и пытается проанализировать положение человека, находящегося среди окружающих его предметов[877]. Уже в предисловии к сборнику рассказов «Тринадцать трубок», датированном 3 июня 1922 года, Эренбург дистанцируется от своей прежней позиции:

> Хотя автор этой книги всячески одобряет вещность искусства и даже написал об этом небольшой увраж, в 160 печатных страниц, сам он в жизни вещей не любит, удовлетворяясь всецело сознанием, что вещи существуют[878].

В видении Эренбурга вещи приобретают ужасную власть над людьми. Только кажется, что человек свободен в своих действиях; в действительности же именно вещи определяют человеческую жизнь:

> Люди очень наивные и очень самоуверенные полагают, что человек является господином вещи. Человек всецело подчинен различным вещам, начиная от своей рубашки, той самой, которая всего ближе к телу, и кончая золотом Калифорнии или нефтью Азербайджана. История различных войн — это томление вещей, выбирающих себе резиденцию, придворных и слуг[879].

Уже здесь проявляется попытка Эренбурга возвысить «жизнь» относительно «искусства» — совершенно вопреки своим прежним

конструктивистским убеждениям. В важном эссе «Машина и искусство» (1925) он наконец решительно ставит вопрос о человеке, окруженном вещами:

> Описана, названа, закреплена вся высокая бутафория наших дней: предметы, события, даже идеи. Отсутствует только главный герой этой непомерно усложненной постановки — человек. Кто не знает, что такое автомобиль и что такое революция? Но покажите нам нас![880]

В обзоре современной русской литературы за 1929 год Эренбург ставит окончательный диагноз: груз материи давит на русских писателей, которые не в состоянии совладать с мощными историческими событиями. При изображении подавляющей действительности только «человек» остается без внимания:

> Die Sehnsucht nach dem Menschen hat gleichzeitig den Leser wie den Schreiber gepackt. Ereignisse, Zustände, Ideen, sogar die «Atmosphäre», alles das ist aufs sorgfältigste beschrieben worden. Wer weiß heute nicht, was Hunger ist, was ein Panzerzug und was Klassenbewusstsein ist? Aber der Mensch? Wo ist der Held, der Autor, der Regisseur und unfreiwillige Schauspieler dieser ausgedehnten Tragödie? [881]

На фоне меняющихся принципов поэтики книга Эренбурга о Париже предстает как попытка эмансипационной критики власти вещей над людьми. Овеществление людей в Париже демонстрируется в качестве состояния, которое можно подвергать анализу в медиуме искусства. Однако предпосылкой такой критики стала «вненаходимость» Эренбурга. Как советский писатель, он непосредственно ощущает явное господство вещей во Франции. Эта дистанцирующаяся позиция выразилась сразу в двух публикациях тридцатых годов. В 1931 году он вместе с Овадием Савичем опубликовал антологию с программным названием «Мы и они», включавшую русские отзывы о французской культуре[882].

В 1934 году появилось полемическое произведение «Duhamel, Gide, Malraux, Mauriac, Morand, Romains, Unamuno vus par un ecrivain d'U.R.S.S». В этой серии статей, которая уже в 1933 году публиковалась в «Литературной газете»[883], Эренбург доказывал, что французская литература страдает слабостью, которая прямо противоположна недостаточности молодой советской литературы. В то время как русские писатели подавлены

материалом, во Франции попросту отсутствует предмет, о котором стоило бы писать: «Les écrivains savent parler. En conséquence ils parlent. S'ils n'ont rien à raconter, ce n'est pas leur faute»[884]. Особенно резким был вердикт, вынесенный Эренбургом сюрреалистам: они хотя и «цитируют Гегеля, Маркса и Ленина», однако в действительности заняты только теорией онанизма и философией эксгибиционизма[885]. В ответ на такое оскорбление Андре Бретон дал Эренбургу пощечину на бульваре Монпарнас[886]. Однако в своем памфлете Эренбург преследовал ясную цель: он старался снять со своей позиции клеймо политического «попутчика» и сблизиться с официальным курсом литературы.

Как раз в начале тридцатых годов, когда литературно-политические распри в Советском Союзе все определеннее сдвигались в направлении марксистской эстетики, эмансипационное выступление Эренбурга едва ли было уместно. И совсем не удивительно, что его парижский альбом в 1933 году уже получил отрицательный отзыв в журнале «Звезда»: в своем произведении Эренбург слишком мало уделил внимания «пролетарскому Парижу»[887]. Подобная критика была созвучна официальной оценке Эренбурга в Малой Советской энциклопедии в 1931 году, где констатировалось, что он посмеивается над западным капитализмом и буржуазией, однако не верит в коммунизм или же в карающую силу пролетариата[888].

В 1934 году в журнале «Советское фото» Эренбург возразил, что он выстраивал текст, следуя фотографиям, и что «мобилизация» читателя невозможна, если в центре изображения находится сама действительность[889].

На Первом съезде советских писателей Эренбург пытался с помощью тонких аргументов защитить свою художественную доктрину: в выступлении он указал на свою критическую по отношению к Франции книгу. По его словам, в ней он изобразил свои наблюдения французской культурной жизни с точки зрения советской перспективы. Тем самым Эренбург попытался спасти ценности и силу своей субъективности в эру, которая превратила «изображение действительности в ее революционном развитии» в наглядную эстетическую программу. Но так или иначе, и этот художественный прием не мог скрыть, что в эстетической системе социалистического реализма не было больше места для «субъективной законченности» с позиции вненаходимости.

Красноречие Эренбурга и его в некотором смысле изначальная вовлеченность в дело социалистического реализма привели к тому, что Сталин хотел назначить его президентом Международной организации революционных писателей. Уже в

ноябре 1934 года должна была состояться личная беседа Сталина с Эренбургом[890]. Но этого не случилось — возможно, вследствие того, что дело Кирова потребовало от Сталина полной сосредоточенности[891].

По иронии судьбы, отношение Эренбурга к Советскому Союзу определялось его позицией «вненаходимости», которая, однако, не привела его к адекватному пониманию истинной природы сталинизма. Эмма Герштейн с горечью описывает в своих мемуарах приезд Эренбурга в Москву в 1932 году:

> Эренбург преклонялся перед прогрессивной политикой Советского Союза, восхищался строительством социализма, а мы, советские люди, не любили Эренбурга за то, что он хвалит издали то, что мы должны выносить на своей шкуре[892].

Ульрих Шмид (Бохум)

Путешествия минеролога и геохимика В. И. Вернадского

I

Русская литература путешествий имеет свою историю. До конца XVII столетия в ней доминировал жанр описаний паломнического хождения по странам христианского Востока и до Иерусалима. В XVII веке множились официальные отчеты (статейные списки) русских дипломатов о путешествиях по странам Западной Европы. При Петре I начались путешествия в Европу в образовательных целях; к концу XVIII века описания путешествий, все более беллетризованные, превращаются в предмет для чтения чувствительной публики[893].

В середине XIX века появляется новая форма путешествия: с началом реформ 1860-х годов к стилю жизни высших слоев русского общества стало принадлежать развлекательное путешествие в Европу. Состоятельный русский путешественник наслаждается приятностью европейской жизни, проигрывает деньги в казино и разглядывает культурные достопримечательности прежде всего как любопытную декорацию. Рост туризма становится мишенью литературной сатиры. Характерное изображение получает русский туризм в «Зимних заметках о летних впечатлениях» (1863) Достоевского: рассказчик начинает с иронического *captatio benevolentiae* — он не может предложить своим гораздо более информированным читателям ничего нового. Далее в своем путевом отчете он ограничивается несколькими деталями из путеводителя, упоминает, например, знаменитые «липы в Берлине» и «Кельнский собор», о котором пишет: «Мне показалось, что это только кружево, кружево и одно только кружево, галантерейная вещица, вроде пресс-папье на письменный стол, сажен в семьдесят высотою»[894]. В целом автор дает гротесковый образ русского туриста:

> Все они ходят с гидами и жадно бросаются в каждом городе смотреть редкости […] глазеют на говядину Рубенса и верят, что это три грации, потому что так велено верить по гиду; бросаются на Сикстинскую мадонну и стоят перед нею с тупым ожиданием: вот-вот случится что-то […] И отходят удивленные, что ничего

не случилось[895].

Достоевский описывает путешественника, который воспринимает чужое, новое и неожиданное не как расширяющееся самопознание, но в качестве самоутверждения на основании текстов и образов из путеводителя, возможно, прочитанного перед путешествием. В таком восприятии оригинал подменяется копией: Кельнский собор предстает как пресс-папье, Рубенс и Рафаэль рассматриваются с перспективы комментария в путеводителе. Такое восприятие только лишний раз подтверждает литературно упакованное и «инвентаризированное» знание о мире. Новые медийные средства (фотография) и возможности коммуникации (железная дорога) требуют общедоступной натуралистичности в универсальном взгляде на мир.

На рубеже веков в сознании путешественника напластовываются образы и впечатления технически, бюрократически и экономически оформленных цивилизации и культуры, распространяющихся по миру из Западной Европы, к которым все более приобщается и Россия. С другой стороны, в это время русское искусство и литература успешно позиционируют себя далеко за ее пределами. Для русских литераторов раннего модерна познание чужого в путешествии служит прежде всего в качестве материала при создании претенциозных автобиографических и/или поэтических текстов. Цели классических путешествий в Европу литературно проявляются в сжатом символистском стиле современного урбанизма (апокалипсическая городская поэма В. Брюсова «Конь блед», 1907)[896], в орнаментальной эссеистике Андрея Белого («Париж», 1932)[897] или авангардистской фрагментарной прозе (Берлин В. Шкловского в «ZOO, или Письма не о любви», 1923). Речь идет не о полученных впечатлениях, но об оригинальной стилистике, растущей из внутренней саморефлексии. При этом предметность мотивов является лишь исходной точкой и почти несущественна.

На рубеже веков в Европе усиливается внимание не только к русской литературе. Быстро растет и международное значение русского естествознания. С XVIII века русские ученые, в первую очередь — этнографы, геологи и географы, публиковали отчеты о своих путешествиях; на первых порах это специальные данные о восточных областях империи. В течение XIX века русская наука усиленно интегрировалась в европейскую. С развитием массовой литературы рос и читательский интерес к беллетризованным описаниям путешествий, в том числе и к путешествиям ученых[898]. Научные экспедиции поставляли материал приключенческих историй для развлечения публики. Такое

чтение дополняло или заменяло туристические путешествия в экзотические страны.

Еще Клод Леви-Стросс в начале своей известной книги «Печальные тропики» (1935–1937; 1955) играет на противопоставлении беллетристики и экспедиции: «Я ненавижу путешествия и научные экспедиции. Однако я намерен рассказать о своих экспедициях». Собственно говоря, ученый заботится о том, чтобы «после долгих лет интенсивной учебы открыть до сего времени неизвестные факты». И все же он часто собирал только картины и фильмы: «…с их помощью можно заполнить зал зрителями, для которых все рассказываемые и иллюстрируемые им банальности и общие места чудесным образом превращаются в откровения»[899]. Облачение экспедиции в одежды приключенческого рассказа часто вытесняет первоначальную цель — «открыть до сего времени неизвестные факты». Туризм и литература путешествий для массового читателя с конца XIX века внушают мысль о цивилизационном и культурном единстве мира, который кажется достижимым для каждого человека.

Свобода передвижения и социально-культурная открытость мира в путешествиях по Европе и миру после революции 1917 года в Советской России были строго ограничены посредством политически мотивированного разделения «своего» и «чужого» — в особенности после того, как Советский Союз отверг тезис о мировой революции и принял сталинскую идею победы социализма в отдельно взятой стране. Путешествие за границу означает теперь подчинение советской разрешительной политике или же исход, бегство и эмиграцию. В то время как Белый и Шкловский после пребывания в Европе возвращаются в Советский Союз, для писателей-эмигрантов чужбина становится своим миром и то, что прежде было своим, продвигается в далекое и чуждое.

Идеологически и бюрократически проводимое разделение на «свое» и «чужое» на новый лад пробудило появившийся в России средних веков мифологически обусловленный страх перед «Западом», который пропал было при Петре I (по крайней мере, у высших слоев общества). Отсюда проистекает противоречивое самосознание русских: чувство неполноценности и одновременно превосходства по отношению к Европе и ее современному общественному развитию. Эта раздвоенность официально устранялась идеологическим утверждением всестороннего превосходства советской системы. Однако перед лицом дефицитов советской действительности это утверждение только тогда могло казаться правдоподобным, если избегало любой конкретной проверки и абсолютизировало разделение мира на

«позитивный» и «негативный», на «свое» и «чужое»[900].

II

Вводные замечания образуют рамочное пространство для рассмотрения путешествий минеролога, геохимика и кристаллографа Владимира Вернадского, который с конца XIX века и до 1930-х годов постоянно путешествовал по стране и за ее пределами, не оставив, однако, сводного описания этих поездок. Свои неисчислимые путешествия и экспедиции он зафиксировал в дневниках, автобиографических записках, в письмах жене и еще нескольким друзьям. Чрезвычайно объемный и гетерогенный, создаваемый десятилетиями текст-континуум, носящий по преимуществу характер личной информации, представляет собой со стилистической точки зрения сырой языковой материал — с такими же острыми краями и неровностями, как и пробы камней, собранных геологом Вернадским в течение его профессиональной жизни. Выбор жанра (дневник, письмо, автобиография) объясняет высокое рефлексивное начало в тексте. Между прочим, путевые записки Вернадского представляют собой лишь маргинальный осколок его творчества в целом. У Вернадского не было литературных замыслов; скорее, его внимание неосознанно привлекало экзистенциальное значение путешествия для поколения русских ученых, к которому он принадлежал.

Вернадский сознавал проблематичность отношений между переживанием и описанием:

> Так все не записывал. Жизнь не дает возможности вести строгий дневник, тем более, что переплетаются два стремления — внутренние переживания и внешние события — как наблюдатель и как переживающий даже не события, а развертывания внутреннего процесса своей личности[901].

Спустя несколько дней в дневнике говорится о работе сознания:

> …вдруг среди работы вспоминаются обрывки старых воспоминаний — речи, впечатления, переживания во время каких-нибудь прогулок. Странно вспоминаются не места, а впечатления на местах, нет образа местности, но чувствуешь местность[902].

Если, к примеру, Лев Толстой (которого Вернадский хорошо

знал лично) при описании своих впечатлений по возможности оттеснял на задний план свое сиюминутное душевное состояние, свои «душевные эмпирии», чтобы найти стилистическое *point of view,* то Вернадский подчеркивает в своих текстах непосредственное восприятие, теряющееся в неупорядоченном ряду деталей. Свой явно нелитературный способ выражения он определяет как научный метод «эмпирического обобщения».

Весной 1888 года молодой выпускник Московского университета Вернадский предпринимает свое первое путешествие в Европу. Он едет в Неаполь, поднимается на Везувий, посещает Помпеи и восхищается субтропическим ландшафтом Ривьеры. В летний семестр он записывается в качестве практиканта (стажера) в Мюнхенский университет к минерологу Паулю Гроту. В кафе «Luitpold» Вернадский ведет дискуссии о единстве международного научного развития, предсказывает ведущую роль англоамериканцам, а роль научного языка будущего отводит английскому языку. Во время каникул предпринимает продолжительное познавательное путешествие в Австрию и в Швейцарию, в Цюрих, через Рейнский водопад под Шаффгаузеном (уже тогда его по вечерам освещали для туристов прожекторами) в Женеву, Лион и, наконец, в Париж[903].

Маршрут, напоминающий европейское путешествие Карамзина, был выбран, скорее всего, не ради культурных достопримечательностей, но с учетом ботанического и геологического аспектов поездки. Натуралист Вернадский мечтал о создании минералогической карты Европы. В конце августа он приезжает в Лондон, посещает галереи и музеи, Зоологический и Ботанический сад. На международном геологическом конгрессе он, по рекомендации русских коллег, становится самым молодым членом Британской научной ассоциации (*British Association of Science* /BA/). Осенью он продолжает заниматься в Мюнхене, а в марте 1889 года возвращается в Париж, работает в *école de mines* и в *Collège de France.* Он высоко ценит достойное окружение, близость Латинского квартала *(Quartier Latin)* и Сорбонны. С общением дело обстоит лучше, чем в Германии: Вернадский очень хорошо говорит по-французски. На работу ездит на втором этаже конного экипажа, с книгой в руках, или идет вдоль берегов Сены. У антикваров Вернадский покупает 12 томов Платона и сочинения Александра Герцена. Переживания и чтение книг существуют в постоянном единстве. Парижскую Всемирную выставку 1890 года он встречает в качестве сотрудника русского минералогического отдела. С этих пор он предпочитает жить в Париже. Французы, их культура, история, философия и наука определяют его картину мира[904].

После получения места на кафедре минералогии Московского университета Вернадский, приват-доцент, разрывается между Парижем и почвоведческими экспедициями в район Полтавы, в Кременчугский округ. Полученные там впечатления глубоко волнуют его: в июле 1890 года он пишет своей жене из Кременчугских степей:

> Ты чувствуешь свою мелкоту, когда видишь бесчисленные массы людей, здесь прежде живших и бесследно исчезнувших. Ты чувствуешь, однако, и мелкоту всей этой жизни, взятой как целое, перед жизнью земли, и мелкоту земли в солнечном мире, и мелкоту солнечного мира перед чем-нибудь другим… Разве на чем-нибудь основано представление о непременном, бесследном исчезновении мелкого и сохранении великого. Нет мелкого, и нет великого[905].

Чувство тесной причастности человеческой жизни к чему-то великому — к *Другому* природы и космоса — кажется утерянным:

> …жизнь мельчает на нашей планете действительностью человека, остаются одни мелкие звери, а все более крупное, более сильное исчезает и губится невозвратно и беспощадно. Этот процесс идет всюду, и с ним не мирится чувство натуралиста, хотя именно он создает дня этого главные средства[906].

Скептик Вернадский видит угрозу и для разрушительно воздействующей на природу цивилизации:

> Переживаемый нами сейчас разгром всей сложившейся государственности, огромные опасности, угрожающие росту и развитию нашей умственной культуры, нередко в последнее время вызывают сомнения… Кажется, точно, все рушится[907].

Космическую связь природы и культуры («связь общественной жизни с жизнью космической»), по его мнению, может объяснить лишь наука[908]. Только натуралистическое мышление создает порядок и гармонию в по определению хаотическом универсуме[909]. Геолог Вернадский все более проявляет себя как моралист и философ, что поощряется кругом друзей, долгие годы существующим студенческим «братством». К нему принадлежали историки (А. Корнилов, Д. Шаховской, П. Милюков) и философы (Павел Новгородцев, братья Сергей и Евгений Трубецкие),

которые, по старой интеллигентской традиции, приобщали Вернадского к политике[910].

Однако в отличие от своих друзей, придерживающихся религиозно-этических и политических интересов, Вернадский остается натуралистом и стремится доказать связь между природой и культурой, между геологической эволюцией и развитием человечества:

> Что такое эволюция, возведшая человека со всем его душевным складом на вершину мира? Случайность? К решению загадки можно подойти с неожиданной стороны — геохимическим путем. Сознание и атомы. Мысль и химические элементы. Оставив в стороне все рассуждения о сущности разума и сознания, надо искать видимые химические следы их действия в земной коре[911].

На фоне современной русской мысли — между позитивизмом и религиозной философией, — опираясь на европейскую натурфилософскую традицию, при помощи понятий «биосфера» и «ноосфера» он создает модель «биохимически» обоснованной естественной истории человеческой культуры и общества, пытаясь при этом описать «живое вещество», присутствующее между органической и неорганической природой, как доказуемое с геологической точки зрения.

Во время путешествия по Европе летом 1909 года Вернадский посещает в Риме минералогические музеи и *Forum romanum*. В «старых камнях Европы» он хочет снова почувствовать ушедшие столетия. «Антикварно-эстетические прогулки» снова склоняют его мысли к изначальной связи культуры и природы. Величие исторических эпох (даже славной римской истории) и судьба человечества кажутся ему бессмысленными без научного изучения этой связи[912].

Во время путешествия по Греции от Олимпа в Афины он пишет жене:

> И странную смесь составляли идеи и мысли, возбужденные чтением и видением нового. Удивительны здесь красные закаты и восходы солнца, странная растительность, контуры ландшафтов. В первый раз видел красивое фиолетовое море и ярко-синие светлые дали[913].

Возникают ли красочные описания природы[914], как считает биограф Вернадского, из подсознательных воспоминаний об

античной культуре и мифологии? В любом случае для стиля Вернадского симптоматично выстраивание образов и их встраивание в перспективу полученных из книг знаний. Образ или деталь обретают значение только посредством их научного приобщения к космическому целому. Когда разразилась Первая мировая война, Вернадский находился на пике своей карьеры: профессор университета, с 1912 года — действительный член Петербургской академии наук, в 1913 году — участник геологического конгресса в Америке, с 1914 года — директор Минералогического и геологического музея академии. Постоянные научно-исследовательские путешествия, экспедиции, работа над доказательной базой своих идей. Революция 1917 года неожиданно перевернула его жизнь. Введение нового порядка, связанное одновременно со страстью к разрушению и голодом, террором и Гражданской войной, вызывает у него глубокое разочарование: реальный социализм разрушает его иллюзию демократического развития России и бесповоротно становится для него врагом свободы и единства культуры и науки[915]:

> Мы хотели верить в русскую революцию, в мировое демократическое движение. Теперь мы верить в нее не можем. А у меня все более и более поднимается презрение[916].

III

Вернадский бежит от советской власти на юг. 22 ноября 1917 года он покидает Петроград незадолго до того, как Ленин объявит предводителей партии кадетов[917], активным членом которой был Вернадский, «врагами народа» и поставит их перед судом. Вернадский бежит через Москву в Полтаву и в мае 1918 года прибывает в неспокойный Киев, где 27 октября 1919 года его избирают президентом Киевской академии. В ноябре 1919 года, когда в Киеве происходит постоянная смена фронтов Гражданской войны, он подается в Новороссийск, позднее в Крым, в Симферополь. Здесь в феврале 1920 года он переживает самый трудный период своей жизни: в дневниках сравнивает себя с одиноким преследуемым ученым, твердой верой в свои идеи напоминающим Кондорсе[918], который в 1793 году был обвинен революционным трибуналом и нашел временное убежище в доме мадам Верне, где написал свой знаменитый «Эскиз исторической картины прогресса человеческого разума» *(Esquisse d'un tableau historique des progrès de I'esprit humain)*.

Зимой 1920/1921 года в Крыму Вернадский заболел сыпным тифом и надолго впал в лихорадочный бред, во время которого видел свою будущую жизнь: эмиграция в Англию, работа в Британском музее и в Биологическом институте в Плимуте. При поддержке американского капитала он воздвигает на Восточном побережье США институт для работы над «живым веществом» — с библиотеками, лабораториями и соответствующим оборудованием. Вначале он видит себя руководителем института, потом пенсионером преклонного возраста, продолжающим свою научную работу.

В дневниковых описаниях этих необыкновенных воображаемых путешествий в будущее Вернадский выделяет в качестве основного содержания своих видений две идеи: создание новой, всеобъемлющей организационной формы научной работы и продолжение изучения «живого вещества», то есть разработка научного доказательства единства природы, космоса и человеческого общества, бытия и сознания[919].

В природе своего воображаемого путешествия он не уверен:

> Это не был вещий сон, т. к. я не спал — не терял сознания окружающего. Это было интенсивное переживание мыслью и духом чего-то чуждого окружающему, далекого от происходящего[920].

«Сон» Вернадского — если ненадолго забыть о напряженной ситуации его бегства — явно находится в контексте его непреходящего интереса к христианству, которое он рассматривает не столько в аспекте религиозной веры, сколько в качестве возможного выражения иного, всеохватывающего порядка бытия[921].

Фантазии, возникающие в его бреду, продолжают ряд мистико-религиозных снов и видений, уже описанных русскими учеными и философами (Дмитрием Менделеевым, Владимиром Соловьевым и князем С. Н. Трубецким). В противоположность их мистическим видениям и пророчествам, Вернадский «предвидит» во сне свою собственную жизнь, которую он может представить себе только в эмиграции, не в последнюю очередь потому, что потерял надежду на ведущую роль русской науки.

> Не по силам будет изможденной и обедневшей России совершение этой мировой работы, которая казалась столь близкой в случае ее победы в мировой войне. Мне ясно стало в этих фантастических переживаниях, что роль эта перешла к англичанам и Америке[922].

Этот сон иллюстрирует личный кризис Вернадского, развивающийся из понимания, что русский научный дискурс и его собственная судьба как ученого подвергнутся переменам. В марте 1920 года после выздоровления его выбирают ректором Таврического университета. Однако он чувствует себя неудовлетворенным, жалуется в дневнике на плохие условия жизни, отрезанность от России и от западного мира[923]. И после болезни он хочет эмигрировать за границу, по возможности в Лондон, где предполагает найти лучшие условия для работы (библиотеки, лаборатории). Семья готовится к отъезду.

Но все сложилось иначе. Весной 1921 года Вернадский возвращается в свою петроградскую квартиру на Васильевском острове и уже в 1922 году становится директором только что основанного Радиологического института[924]. Советское правительство обращается к знаменитому натуралисту не без протекции Ленина. Несмотря на короткий арест в июле 1921 года и постоянное идеологическое противостояние, он не подвергается серьезным репрессиям. Гораздо больше международных контактов государство ценит нужность его работы. Но внутренний настрой ученого по отношению к советской системе все-таки остается неизменным:

> Большевизм держится расстройством жизни. При налаженной культурной жизни в мировом масштабе он не может существовать и так или иначе должен измениться. Это форма низшего порядка даже по сравнению с капиталистическим строем, т. к. она основана на порабощении человеческой личности[925].

В последующие годы эмигрировали многие его друзья, а также сын Георгий. Другие близкие люди становятся жертвами террора. Вернадский все более одинок.

Крах европейской культуры во время Первой мировой войны и русская революция меняют его мировоззрение: универсальное единство науки и цивилизации кажется утерянным. Совершенно неожиданно политико-идеологическая граница начинает разделять свое и чужое, свою страну и заграницу, препятствует традиционному, столь существенному для научной работы взаимному приятию *Другого* между Востоком и Западом в Европе[926].

Тесно связанный до сего времени с международным научным процессом, Вернадский не хочет принимать границу, проведенную между Россией и Европой. Природный и культурный мир сосуществуют для него в неразрывном единстве. Политические деления и социально-экономические различия

остаются для него вторичными: «Мне чужд капиталистический строй, но чужд и здешний. Царство моих идей впереди», — записывает он в свой дневник в 1931 году[927].

В СССР Вернадский ведет двойную жизнь: отстраняется от политической злободневности, советская повседневность его не интересует. Свое прошлое, профессиональный взлет, интеграцию в европейскую науку, а также разочарования в политике создания русской демократии он оставляет за спиной и делает ставку на будущее. Он вносит большой вклад в преобразование советского естествознания и все-таки остается политическим нонконформистом, несомненно идет на ряд неизбежных компромиссов в постоянной надежде на новую (нео- или постсоветскую) Россию. Со своей идеей «геологизации» научной картины мира, согласно которой единая эволюция земли, человека и космоса протекает от «биосферы» к «ноосфере» и имеет в перспективе управление вселенной человеческим разумом (определяемым с естественно-научной точки зрения), Вернадский, хотя и подчиняется советской идеологии[928], но неизбежно возвращается к самому себе и к собственной позиции научного наблюдения.

Последний этап его поездок за границу проходит под знаком советской разрешительной политики. Получив приглашение читать лекции в Сорбонне, он получает разрешение поехать во Францию в начале июля 1922 года. Проездом оказавшись в Праге, встречается со своим сыном Георгием и наконец 8 июля 1922 года, спустя девять лет, снова ступает на парижскую землю. С женой и дочерью он занимает маленькую квартиру недалеко от университета. В противоположность довоенному времени, ему бросается в глаза повсеместное присутствие русской эмиграции: везде русские газеты и журналы, постоянные встречи русской интеллигенции, в том числе и его прежних товарищей по партии[929]. Однако под впечатлением политического деления на Восток и Запад взгляды Вернадского меняются. Он отказывается от приглашений прежних друзей, причем, очевидно, не только из боязни репрессий после возвращения. Политика его больше не интересует: что может из этого получиться, ему уже продемонстрировал советский строй. Несмотря на всю личную симпатию к эмигрантам, теперь он чувствует себя в Париже чужим:

> Сегодня в Национальной библиотеке и в библиотеке фармацевтического факультета. Я чувствую как бы себя все больше абстрактно в Париже, как будто живу своей идеей[930].

В конечном итоге центр русской жизни не переместился в Париж, но остался в России, которая, по мнению ученого, теперь должна помогать себе сама. Русские в Париже слишком напоминали ему о прошлом. И хотя он презирает советский режим, который явно далек от русской демократии с ее гражданскими свободами, он не хочет и возвращения к временам «Колокола» и тем более к правому движению «Союза русского народа». Несмотря на все политические и идеологические разделения народов и их культур, он все еще надеется, что сможет доказать — по крайней мере, теоретически (геологически) — свою основную идею: единство человечества и космоса:

> Главное и характерное — человечество единое. В этом смысле этот элемент единства (интернационала) имеет большое значение во всей истории человечества. Он в конце концов ведет к космичности сознательной жизни.[931]

И напротив, любой общественно-политический прогресс без учета целого не имеет значения. Поэтому работа «над будущим человечеством» должна проводиться преимущественно в духе просвещения, как «организация знания и образования». Собеседниками Вернадского в Париже остаются французские друзья и коллеги. В мае 1923 года он знакомится с Анри Бергсоном, философией которого интенсивно занимается[932].

Вернадский не торопится с отъездом, ходатайствует о продолжении пребывания за рубежом, сообразуясь с «пражским вариантом», то есть с циклом лекций в Карловом университете, продолжающим парижский цикл. Наконец ученый уезжает из Парижа в Ленинград 3 марта 1926 года[933]. С этого времени он, с разрешения властей, ежегодно проводит несколько месяцев за границей в качестве члена разных международных обществ и национальных академий. В июне 1927 года Вернадский участвует в проведении «Недели русских ученых и русской науки» в Берлине, где наряду с другими встречает Отто Хана. В октябре 1936 года едет из Праги в Веймар, становится членом Гетевского общества и сожалеет о том, что не довелось увидеть коллекцию минералов, собранную Гете. Это его последняя поездка за границу.

Рискованное соединение рационального и утопического мышления, естественно-научных гипотез и идеалистической философии целостности делает творчество Вернадского неудобным для идеологических обобщений в позднем советском, а также и в постсоветском формировании мировоззренческих

взглядов. В то время как он сам постоянно повторяет, что его концепции еще не созрели, а результаты далеко не удовлетворительны, его прославляют как «основателя современной экологии» (К. Шлёгель), главного представителя русского космизма или как современного русского утописта[934].

В 1931 году в ответ на публичные обвинения советского философа Абрама Деборина Вернадский пишет:

> Деборин приходит к заключению, что я мистик и основатель новой религиозно-философской системы, другие меня определяли как виталиста, нео-виталиста, фидеиста, идеалиста, механиста. Я не считаю такие определения обидными, они просто ложны. Я философский скептик. Это значит, что я считаю, что ни одна философская система (в том числе и наша официальная философия) не может достигнуть той общеобязательности, которой достигает (только в некоторых определенных частях) наука[935].

Вернадский избегает любых идеологических оценок и притязаний прогресса, опираясь на научное познание мира. Между тем его «научное мировоззрение», в котором не всегда достаточно убедительно соединяются рационализм и скепсис, а подчас и весьма смелая интуиция, принадлежит европейской истории науки, эпохе соединения натуралистического эволюционного мышления с религиозно-моралистическими телеологиями и космогониями начала XX века. Картины путешествий Вернадского, насколько о них вообще может идти речь в общепринятом смысле, едва ли получают самостоятельное значение, но, как правило, включены в теоретические размышления путешествующего автора. В дневнике 1918 года речь идет о противоречии между внешним событием и внутренним переживанием. Единение достигается только в сознании интеллектуальной личности. Только свободное развитие естественно-научной мысли при условии ненарушенной международной коммуникации, по мнению Вернадского, дает ключ к познанию единства и строения универсума.

Клаус Штэдтке (Бремен)

notes

Примечания

1

Вышедшие сборники открыли вновь созданную серию «Reisen Texte Metropolen»: Walter Fähnders / Nils Plath / Hendrik Weber / Inka Zahn (Hg.). Berlin, Paris, Moskau: Reiseliteratur und die Metropolen. Bielefeld: Aisthesis, 2005; Asholt Wolfgang / Leroy Claude (Hg.). Die Blicke der Anderen. Paris-Berlin-Moskau. Bielefeld: Aisthesis, 2006; Walter Fähnders / Wolfgang Klein / Nils Plath (Hg.). Europa. Stadt. Reisende. Blicke auf Reisetexte. 1918–1945. Bielefeld: Aisthesis, 2006.

2

Абсолютное большинство переводов являются авторизованными. Следует также заметить, что в связи с относительной неустойчивостью русских терминов, касающихся феномена литературы Нового времени (модерн, модернизм, «модерность»), издатели не ставили перед собой задачу унифицировать их, но следовали авторским интерпретациям. — *Примеч. пер.*

3

Первая публикация появилась в цикле «Золото в лазури». Ср.: *Белый А.* Стихотворения 1. Шесть сборников опубликованных стихов. / Сост., подгот. текста, коммент. Дж. Малмстада. München: Wilhelm Fink, 1984. С. 197–210. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.

4

Стихотворение принадлежит к корпусу «текстов об аргонавтах» 1901–1904 годов, который, наряду со стихотворным циклом «Золото в лазури», включает в себя четыре симфонии, а также письма и дневниковые записи. См. об этом: *Lavrov Alexander.* Andrei Bely and the Argonauts' Mythmaking. Irina Paperno / Joan Delaney Grossman. Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism: Stanford, California: Stanford Univ. Press, 1994. S. 83–121.

5

Ср.: *Белый А.* Стихотворения (см. примеч. 1 /В фале — примечание № 3 — *прим. верст.*/). С. 270.

6

Ср.: «Всё блестит и сверкает, светится и мерцает» — ср. особенно характерный пример: «Вывески домов отливали огнем. На изумрудных струях метались струи солнца. Это была пляска солнечных светочей. Это были золотые черви. Потом черви стали рубинные. Вспыхнувшие стекла становились слитками красного золота, и солнечность заливала вечерние комнаты» (С. 268).

7

Ср.: «Мы возьмем в руки переселенческое дело. Земля останется без обитателей, зато чертоги солнца наполнятся» (С. 266).

8

«Человечество в близком будущем должно было соорудить множество солнечных кораблей, но всем им будет суждена гибель…» (С. 276).

9

О мотивах и темах «солнца» и «света» ср.: *Hansen-Löve Aage A.* Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. Band 2: Mythopoetischer Symbolismus: 1. Kosmische Symbolik. Wien: Österreichische Akadcmie der Wissenschaften, 1998. S. 147–241.

10

Для этого имеются и практические указания: «Энергия золотых лучей препровождалась в солнечный конденсатор. Воздыханный блеск здесь переходил в жидкую лучезарность, которая дальнейшим конденсированием превращалась в золотую ковкую броню для Арго» (см. примеч. 1 /В фале — примечание № 3 — *прим. верст./*. С. 269).

11

О свете и красках в культуре русского модерна см.: *Осипова Н. А.* Световая парадигма в русской культуре Серебряного века // Modernités russes. 7. L'âge d'argent dans la culture russe. Lyon: Centre d'études slaves André Lirondelle, 2007. S. 223–235.

12

Ср.: *Аристотель.* Метафизика. Кн. I, гл. 1: «ведь независимо от того, есть от них польза или нет, их ценят ради них самих, и больше всех зрительные восприятия, ибо видение, можно сказать, мы предпочитаем всем остальным восприятиям, не только ради того, чтобы действовать, но и тогда, когда мы собираемся что-либо делать. И причина этого в том, что зрение больше всех других чувств содействует нашему познанию и обнаруживает много различий в [вещах]». Ряд греческих философских терминов, вошедших в базовую терминологию европейских культур, таких как теория и скепсис, имеют в виду точное, острое, изучающее видение и наблюдение.

13

О стадиях «окулярцентризма» и дискуссиях о нем см.: *David Michael Levin* (Hg.). Modernity and the Hegemony of Vision. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1993 und ders. (Hg.). Sites of Vision. The Discursive Construction **of** Sight in the History **of** Philosophy. Cambridge, Mass. [u.a]: MIT Press, 1997.

14

Ср.: *Blumenberg Hans.* Beschreibung des Menschen. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Manfred Sommer. Frankfort am Main: Suhrkamp, 2006. S. 779, ср. ibid. S. 778: «Видимость это не простое положение вещей, когда человек является телесно и поэтому физически „видимым“, то есть рефлекторно отражающим солнечный свет. Это значит гораздо больше; прежде всего потому, что он постоянно пронизан и определяем видением других / людей/, и имеет их /в виду/ как видящих в длительной определенности своих жизненных форм и функций».

15

См. примеч. 1 /В фале — примечание № 3 — *прим. верст./*: «Взглянув на небо, увидели, что там, где была золотая точка, осталась только лазурь» (С. 275).

16

Ср.: «Ледяные порывы свистали о безвозвратном» и «[…] нельзя было вернуться» (С. 275).

17

О взаимосвязи видения и писания см.: *Mergenlhaler Volker.* Sehen schreiben — Schreiben sehen. Literatur und visuelle Wahmehmung im Zusammenspiel. Tübingen: Niemeyer, 2002. S. 3: «Литература строится в первую очередь как визуальный медиум, текст; но ее корреспондирующий смысловой канал — глаз».

18

О попытке параллельного рассмотрения визуального восприятия и модерна см.: *Kleinspehn Thomas.* Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1989; в особенности главу «Die Verdoppelung der Bilder und die Flüchtigkeit der Moderne». S. 233 ff.

Ibid. S. 382.

20

Как, например: *Wolfzettel Friedrich.* Reiseberichte und mythische Struktur. Stuttgart: Steiner, 2003. Hier S. 60.

21

О воздействии на восприятие железной дороги см., например: *Schivelbusch Wolfgang.* Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2000; в частности, главу «Das panoramatische Reisen». S. 51–67.

22

О понятии «эпистемическая модернизация» см., в частности: *Gumbrecht Hans-Ulrich.* Kaskaden der Modernisierung. Mehrdeutigkeiten der Moderne / Hg. Johannes Weiß. Kassel: Univ. Press, 1998. S. 17–41.

23

Ср., например: *Seemann Klaus-Dieter*. Die altrussische Wallfahrtsliteratur: Theorie und Geschichte eines literarischen Genres. München: Fink, 1976.

Ibid. S. 52–58.

25

См. об этом: *Лотман Ю. М.* О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Лотман Ю. М. Избранные статьи о семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра. 1992. Т. 1. С. 407–413.

26

Ср.: *Seemann Klaus-Dieter.* Wallfahrtsliteratur (см. примеч. 21 /В фале — примечание № 23 — *прим. верст.*/). S. 91–113; а также новые подробные исследования русских пространственных передвижений: *Ingold Felix Philipp.* Russische Wege. Geschichte Kultur Weltbild. München: Wilhelm Fink, 2007.

27

Cp.: *Jaœ Elsner / Joan-Pau Rubiés.* «Introduction»: Voyages and Visions. Towards a Cultural History of Travel / Hg. Jaœ Elsner / Joan-Pau Rubiés. London: Reaktion Books, 1999. S. 1–56. Hier S. 4: «[…] the cultural history of travel is best seen as a dialectic of dominant paradigms between two poles, which we might define as the transcendental vision of pilgrimage and the open-ended process which typically characterizes modernity».

28

Самое основательное описание путешествий Белого и компиляций его травелогов принадлежит французскому слависту Клоду Фриу: Andréi Biély, Le collecteur d’espaces. Notes, mémoires, correspondances / Présenté et traduit du russe par Claude Frioux. Paris: L. Vuitton, 2000.

29

О кризисе Белого в Берлине см.: *Kissel Wolfgang Stephan.* Die Metropolenreise als Hadesfahrt: Andrej Belyjs Berliner Skizzen, Im Reich der Schatten‘ // Berlin, Paris, Moskau: Reiseliteratur und die Metropolen. Hg. Walter Fähnders / Nils Plath / Hendrik Weber / Inka Zahn. Bielefeld: Aisthesis, 2005. S. 227–251; также: *Kissel Wolfgang Stephan.* Une descente aux Enfers: Le projet autobiographique d’Andrej Belyj et son séjour à Berlin (1922/23) // Revue des Etudes Slaves, LXXIX / 3. Entre les genres. L’écriture de l’intime dans la littérature russe, XIXe — XXe siècles. Paris, 2008. P. 375–388.

30

Ср. основополагающее исследование путешествия Карамзина: *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской культуры // Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л.: Наука, 1984. С. 83–121.

Dickinson Sara. Breaking Ground. Travel and National Culture in Russia From Peter I To the Era Of Pushkin. Amsterdam / New York: Rodopi, 2006.

Ср.: *Asholt Wolfgang*. Reiseliteratur und Fiktion // Ders. / Claude Leroy. Die Blicke der Anderen Paris-Berlin-Moskau. Bielefeld: Aisthesis, 2006. S. 79–100. Hier S. 79ff.

Kleespies Ingrid. Caught at the Border: Travel, Nomadism, and Russian National Identity in Karamzin's Letters of A Russian Traveller and Dostoevsky's Winter Notes On Summer Impressions // Slavic and East European Journal. Vol. 50. № 2 (2006). S. 231–251.

Ср.: *Greenleaf Monika.* Pushkin and Romantic Fashion. Fragment, Elegy, Orient, Irony. Stanford, California: Stanford University Press, 1994; в частности, главу «The Foreign Fountain: Self as Other in the Oriental Poem». S. 108–155.

35

Ср., например: *Rayfield Donald.* The Bream of Lhasa: The Life of Nikolay Przhevalsky (1839–1888). Explorer of Central Asia. London: Elek, 1976.

36

Так русские приобщались к движению, описанному Кристофом Оттербеком: *Otterbeck Christoph.* Europa verlassen. Künstlerreisen am Beginn des 20. Jahrhunderts. Köln / Weimar / Wien: Böhlau, 2007.

37

Ср. у Одоевцевой: «Рельсы […] всегда будят во мне мою ненасытную страсть к путешествиям. Ведь больше всего на свете я люблю путешествия. И воспоминания о них. Я объездила чуть ли не весь мир» (*Одоевцева И.* На берегах Сены. М.: Художественная литература, 1989. С. 257).

38

Относительно русской литературы прежде всего ср.: *Hagemeister Michael.* Die Eroberung des Raums und die Behefrschung der Zeit. Utopische, apokaiyptische und magisch-okkulte Elemente in den Zukunftsentwürfen der Sowjetzeit // Die Musen der Macht. Medien in der sowjetischen Kultur der 20er und 30er Jahre. Hg. Jurij Murašov / Georg Witte. München: Wilhelm Fink, 2003. S. 257–284. См. также новейшие исследования: *Schwartz Matthias.* Wladimir Velminski und Torben Philipp, Bazarovs Erben. Ästhetische Aneignungen von Wissenschaft und Technik in Russland und in der Sowjetunion // Laien, Lektüren, Laboratorien: Künste und Wissenschaften in Russland 1860–1960 / Hg. Matthias Schwartz. Frankfurt am Main u.a.: Lang, 2008. S. 9–36. По поводу западной литературы о путешествиях к звездам см., например: *James Edward.* Per ardua ad astra: Authorial Choice and the Narrative of Interstellar Travel. Elsner / Rubiés (Hg.) // Voyages and Visions (см. примеч. 25 /В фале — примечание № 27 — *прим. верст.*/). P. 252–271.

39

См. об этом: *Hagemeister Michael.* «Unser Körper muß unser Werk sein». Beherrschung der Natur und Überwindung des Todes in russischen Projekten des frühen 20. Jahrhunderts // Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts / Hg. Boris Groys / Michael Hagemeister unter Mitarbeit von Anne von der Heiden. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005. S. 19–67. Hier S. 59.

Ibid. S. 393.

Ср.: *Heller Leonid / Niqueux Michel.* Geschichte der Utopie in Rußland. Bietigheim-Bissingen: Ed. Tertium, 2003. S. 250.

42

Выдержки из сочинений Циолковского приводятся по изданию: *Hagemeister Michael.* «Unser Körper muß unser Werk sein». Beherrschung der Natur und Überwindung des Todes in russischen Projekten des frühen 20. Jahrhunderts // Die Neue Menschheit (см. примеч. 37 /В фале — примечание № 39 — *прим. верст.*/). S. 233–390.

43

Исследования по теме этой высылки обобщены в статье: *Макаров В. Г., Христофоров В. С.* Пассажиры «философского парохода» (судьбы интеллигенции, репрессированной летом — осенью 1922 г.) // Вопросы философии. 2003. № 7. С. 113–136.

Но нельзя умолчать о том, что и в дореволюционной России существовали строгие правила для въезда и выезда.

Ср.: *Gatrell Peter*. A Whole Empire Walking: Refugees in Russia During World War I. Bloomington, Ind. [u.a.]: Indiana Univ. Press, 1999.

Ср.: *Schlögel Karl* (Hg.). Der Große Exodus. Die russische Emigration und ihre Zentren 1917 bis 1941. München: Beck, 1994.

Ср.: *Фельштинский Юрий.* К истории нашей закрытости. Законодательные основы советской иммиграционной и эмиграционной политики. London: Overseas Publ. Interchange, 1988. С. 110 и след.

48

О практике пространственного исключения см.: *Kissel Wolfgang Stephan.* EinschlieBende Ausgrenzung: Figuren der Exklusion in wechselseitigen Konzeptualisierungen Polens und Rußlands // Exklusion. Chronotopoi der Ausgrenzung in der russischen und polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Hg. ders. / Franziska Thun-Hohenstein. München: Sagner, 2006. S. 13–35.

49

Ср. здесь: *Schlögel Karl.* «Rußland jenseits der Grenzen». Zum Verhältnis von russischem Exil, alter und neuer Heimat // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Bd. 18: Exile des 20. Jahrhunderts. München: text + kritik, 2000, S. 14–37. Hier S. 22.

Этот интересный тезис был сформулирован Сузи Франк. Ср.: *Frank Susi.* Einleitende Bemerkungen zum Thema, Die Reisen in der russischen Kultur‘ // Welt der Slaven LII (2007): S. 201–205. Hier S. 204 f.: «Советское пространство фиксировалось символически. […] Поэтому советское пространство обретало весьма специфическую структуру, в то время как конкретные пространственные передвижения, путешествия в принципе десемиотизировались, теряли свою символическую ценность и свою семиотическую значимость». Ср. также статью С. Франк в этом сборнике. Многие другие статьи по-своему отвечают на этот вопрос.

51

Ср.: *Каганский Вл.* Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство. М.: НЛО, 2001.

Об этих переменных воздействиях см.: *Murašov / Witte* (Hg.). Die Musen der Macht (см. примеч. 36 /В фале — примечание № 38 — *прим. верст.*/).

53

Представляется продуктивным распространить на сталинизм следующий диагноз Критофа Вульфа: «[…] в современном поврежденном зрении (глазе) отражается состояние европейской цивилизации, которая гипертрофировалась между контролирующим господством и бесконечной подавленностью и потеряла меру». Ср.: *Wulf Christoph.* Das gefährdete Auge. Ein Kaleidoskop der Geschichte des Sehens // Das Schwinden der Sinne / Hg. Dietmar Kamper / Christoph Wulf. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984. S. 21–45. Hier S. 21; vgl. auch den Abschnitt «Der kontrollierende Blick», S. 27 ff.

О городской практике наблюдения см.: *Лебина Н. Б.* Повседневная жизнь советского города: нормы и аномалии. 1920–1930-е годы. СПб.: Нева, 1999; то же в узком пространстве квартиры: *Утехин И.* Очерки коммунального быта. М.: ОГИ, 2001.

Ср.: *Jachnow Helmut.* Die sowjetischen Erfahrungen und Modelle der Alphabetisierung // Schrift und Schriftlichkeit I / Hg. Jürgen Baurmann et al. Berlin: Olms, 1994. S. 803–813.

56

Об истории советских железных дорог см., например: История железнодорожного транспорта России и Советского Союза. 1917–1945. СПб.; М.: АО «Иван Федоров», 1997. Т. 2.

57

«Город солнца» Кампанеллы впервые был напечатан в 1623 году во Франкфурте, а в XVIII и XIX веках переведен на все основные европейские языки. О Кампанелле в польской философии см.: *Вок Gisela.* Thomas Campanella Politisches Interesse und philosophische Spekulation. Tübingen: Max Niemeyer, 1974.

58

Ленин читал Кампанеллу в переводе А. Г. Генкеля. Ср.: Библиотека В. И. Ленина в Кремле. Каталог. М.: Изд-во всесоюзной книжной палаты, 1961. С. 163. № 1156: *Кампанелла Т.* Государство солнца / Пер. с дат., с биогр. очерком, примеч. и доп. А. Г. Генкеля. 2-е изд. Пг.: Изд-во Петрогр. Совдепа, 1918. Годы спустя, после Второй мировой войны, появился улучшенный комментированный перевод Т. Кампанеллы: Город солнца / Пер. с лат. и коммент. Ф. А. Петровского; вступ. статья В. П. Волгина. М.; Л, Изд-во Академии наук СССР, 1947.

59

О рецепции Кампанеллы русской утопической мыслью см.: *Heller Leonid / Niqueux Michel.* Geschichte der Utopie in Rußland (см. примеч. 39 /В фале — примечание № 41 — *прим. верст./*). С. 244 и след. См. также русские работы о Кампанелле: *Штекли* А. Э. «Город солнца»: утопия и наука. М.: Наука, 1978; *Панченко Д. В.* Источники «Города солнца» Томмазо Кампанеллы. Л., 1984.

60

О политике Ленина относительно искусства см.: *Drengenberg Hans-Jürgen.* Die sowjetische Politik auf dem Gebiet der bildenden Kunst von 1917 bis 1934. Berlin: Harrassowitz, 1972. S. 186f.

61

Heller Leonid / Niqueux Michel. Geschichte der Utopie in Russland (см. примеч. 39 /В фале — примечание № 41 — *прим. верст.*/). S. 244 и след.

62

Прежде всего см.: *Балина Марина.* Литература путешествий // Соцреалистический канон / Изд. Ханс Гюнтер / Евгений Добренко. СПб.: Акад. проект, 2000. С. 896–909.

Болина Марина. Литература путешествий. С. 899.

Иногда эти тексты можно описать как очень специфическую советскую разновидность записок, для определения которых германист и медиа-теоретик Фридрих Киттлер предложил термин «система письменных фиксаций»: *Kittler Friedrich A.* Aufschreibesysteme 1800–1900. München: Fink, 1995.

Следует иметь в виду, что эти изменения в травелогах возникали параллельно, например, с появлением железной дороги в фильмах. Ср.: *Hänsgen Sabine.* Visualisierung der Bewegung — Zirkulation in einem Land. Zum Motiv der Eisenbahn im sowjetischen Film der zwanziger und dreiBiger Jahre // Kinetographien / Hg. Inke Ams / Mirjam Goller / Susanne Strätling / Georg Witte. Bielefeld: Aisthesis, 2004. S. 475–500. Hier vor allem S. 490ff.

Выстраивание паспортной системы проходило поэтапно. Полностью закрепившийся сталинизм несомненно характеризуется ее ужесточением и унификацией в 1932 году, когда каждый гражданин начиная с шестнадцати лет должен был получить паспорт, после чего легальная перемена места жительства была уже невозможна. Ср.: *Hildermeier Manfred.* Geschichte der Sowjetunion, 1917–1991. Entstehung und Niedergang des ersten sozialistischen Staates. München: Beck, 1998. S. 423.

Lloyd Martin. The Passport. The History of Man's Most Travelled Document. Stroud: Sutton, 2003. Jane Capalan / John Torpey (Hg.). Documenting Individual Identity. Princeton: Princeton Univ. Press, 2001.

Первое издание появилось в Берлине в 1923 году, вскоре в Ленинграде в 1924 году последовало второе издание с дальнейшими многочисленными, часто значительными, сокращениями или дополнениями. Таким образом, текст сильно менялся в зависимости от места и времени издания.

Ср.: *Шкловский В.* Поиски оптимизма. М., 1931. С. 116.

70

Об обстоятельствах жизни Эренбурга тех лет см.: *Rubenstein Joshua.* Tangled Loyalties. The Life and Times of Ilya Ehrenburg. London / New York: I. B. Tauris Opublishers, 1996; sowie *Marcou Lilly.* Ilya Ehrenbourg. Un homme dans son siècle. Paris: Plon, 1992.

См.: *Балина Марина.* Литература путешествий. С. 898.

Ср.: *Werth Nicolas.* Ем Staat gegen sein Volk. Gewalt, Unterdrckung und Terror in der Sowjetunion // *Das* Schwarzbuch des Kommunismus. Unterdrückung, Verbrcchen und Terror / Hg. Stéphane Courtois et al. München / Zürich: Piper, 1998. S. 51–299.

Ср.: *Barberowski Jörg.* Der Feind ist überall. Stalinismus im Kaukasus. München: Dt. Verlag-Anst., 2003.

Ср., например: *Волков Вадим.* Концепция культурности, 1935–1938 годы: советская цивилизация и повседневность сталинского времени // Социологический журнал. 1996. № 1/2. С. 194–213; *Kissel Wolfgang Stephan.* Der Zivilisationsbruch als Kategorie der russischen Kultur — und Literaturgeschichte // Literaturforschung heute / Hg. Eckart Goebel / Wolfgang Klein. Berlin: Akademie Verlag, 1999. S. 153–164; *Kotkin Steven.* Magnetic Mountain. Stalinism as a Civilization. Berkeley: Univ. of California Press, 1995.

Miller Frank J. The Image of Stalin in Soviet Russian Folklore // The Russian Review. Vol. 39 (1980). P. 50–67.

Ibid. S. 58.

Паперный Владимир. Культура два. М.: НЛО, 1996. С. 236 и след.

78

Ср. статью С. Франк в настоящем сборнике (В файле — раздел IV, статья «Русские травелоги середины 1930-х годов» — *прим. верст.*).

Ср.: *Dobrenko Evgeny / Naiman Eric* (Hg.). The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space. Washington: Univ. of Washington Press, 2003.

80

Кажется совершенно естественным посмотреть на травелоги сквозь призму бегства, однако в других исследованиях это происходит не слишком часто. Ср., например: *Allerdissen Rolph.* Die Reise als Flucht. Dissertation, 1975.

81

В немецком подлиннике: «Die Zeit ist auf der Flucht». Эрнст Мориц Арндт пришел к этому яркому точному определению ускорения в эпоху модерна в своем сочинении «Дух времени» (1807). Здесь цит. по: *Koselleck Reinhart.* Vergangene Zukunft. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 329. Ср. также: *Gerber Doris.* «Was heißt, vergangene Zukunft‘? Über die zeitliche Dimension der Geschichte und die geschichtliche Dimension der Zeit». Geschichte und Gesellschaft 32 (2006). S. 176–200. Hier S. 190.

Мандельштам О. Собрание сочинений: В 3 т. Международное Литературное Содружество, 1969. Т. 3: Очерки. Письма. С. 149.

Сельвинский И. Челюскиниана // Новый мир. 1937. № 7 и 8.

Ср.: *Гаретто Эльда.* Путешествие и изгнание // Russian Literature LIII (2003). S. 173–180.

85

О символе потустороннего путешествия и архаических представлениях в народной культуре ср.: *Frank Susi.* Einleitende Bemerkungen (см. примеч. 48 /В фале — примечание № 50 — *прим. верст.*/). С. 201.

О диалогическом отношении кино и других видов советского искусства см.: *Engel Christine* (Hg.). Geschichte des sowjetischen und russischen Films. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler, 1999. S. 24f, 47f.

Kristeva Julia. Étrangers à nous-mêmes. Paris: Gallimard, 1988. P. 25. Dt.: Fremde sind wir uns selbst. Aus dem Französischen von Xenia Rajewsky. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990. S. 23.

88

«Опыт постиженииия ‘чужого’ лучше всего демонстрирует, что к самому ‘чужому’ относятся отсутствие и удаленность как ‘телесное отсутствие’ (Сартр), ‘самобытность чужого места’ (Мерло-Понти), ‘не-уместность’ чужого облика (Левинас) […] [Речь идет] о внутренне противоречивом опыте, существовавшей невозможности, как она проявляется у таких авторов, как Бодлер, Валери, Кафка и Целан, но прежде всего у Кьеркегора» (*Waldenfels Bernhard.* Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. S. 115f.).

89

Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М.: Наука, 1974–1983. (Письма т. 1–13, отдельная нумерация). Т. 6. С. 149. (Далее — «Письма»).

Там же. Т. II. С. 259.

91

Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М.: Наука, 1974–1983. (Письма т. 1–13, отдельная нумерация). Т. 5. С. 70.

Ср. также журналистский «remake» чеховского путешествия у Г. Далоса (*Dalos György*. Die Reise nach Sachalin. Auf den Spuren von Anton Tschechow. Deutsche Bearbeitung v. Elsbeth Zylla. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2001).

Чехов А. П. Письма. Т. 3. С. 304.

Там же. Т. 4. С. 54.

Там же. Т. *2*. С. 286; 21.6.1888.

См.: Там же. Т. 4. С. 56; 10.4.1890.

Чехов А. П. Письма. Т. 5. С. 133 и след.; 25.11.1892.

98

Так у Далоса, без указания источника (см. примеч. 6 /В фале — примечание № 92 — *прим. верст.*/). С. 25.

Чехов А. П. Письма. Т. 3. С. 261; 13.10.1889.

100

См. более раннее письмо к брату Александру от 17.1.1887 (Там же. Т. 2. С. 15).

101

Там же. Т. 3. С. 204; 4.5.1889.

Там же. Т. 4. С. 56; 10.4.1890.

103

Там же. С. 31; 9.3.1890.

См.: Там же. Т. 5. С. 258; 2.1.1894.

105

Там же. Т. 4. С. 23.

106

«Предполагая весною этого года отправиться с научною и литературною целями в Восточную Сибирь и желая, между прочим, посетить остров Сахалин […]» (Там же. Т. 4. С. 10; 20.1.1890). В этом письме Чехов обращается в Главное тюремное управление с просьбой оказать административную поддержку задуманной поездке.

107

Там же. Т. 4. С. 31.

Там же. С. 33.

Там же. С. 32; 9.3.1890.

Там же. С. 19; 15.2.1890.

111

Там же. С. 39.

112

См. соответствующую главу в кн.: *Бердников Г. П.* Чехов. М.: Молодая гвардия, 1974. (Серия ЖЗЛ).

113

В уже названном письме издателю журнала «Русская мысль» от 10.4.1890 года Чехов писал: «…на днях я надолго уезжаю из России, может быть, никогда уж не вернусь» (*Чехов А. П.* Письма (см. примеч. 3 /В фале — примечание № 89 — *прим. верст./*). Т. 4. С. 56).

114

«Я истратил на поездку и на работу столько денег и времени, сколько не получу назад и в 10 лет» (Там же. Т. 5. С. 260; 10.1.1894).

115

См., в частности: «Гусев» (1890), «Бабы» (1891,), «В ссылке» (1892), «Убийство» (1895). О позднейшем откике мотива, описанного в рассказе «Убийство», см.: *Полоцкая Э. А.* После Сахалина // Чехов и его время. М.: Наука, 1977. С. 117–137.

116

Этот подзаголовок, согласно данным издателей полного собрания сочинений, обнаруживается не в рукописи, а в первой журнальной публикации. Он был сохранен и в первом издании книги 1895 года (ср.: *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения. Т. 14–15: «Из Сибири. Остров Сахалин. 1890–1895». М.: Наука, 1978. С. 783. Далее — «Остров Сахалин». Ссылки на это произведение даются в тексте с указанием страницы.

117

Ср., в частности: *Conrad Joseph L.* Chekhov as social observer: The «Island of Sakhalin» // A Chekhov Companion / Hg. Toby W. Clayman, Westport (Conn.) / London: Greenwood, 1985. S. 273–287; *Polakiewicz Leonard A.* Chekhov's «The Island of Sakhalin» and Dostoevsky's «Notes from a Dead House» as penological Studies // Canadian-American Slavic Studies 2001: 35, № 4. S. 397–421 (здесь приводится и дальнейшая библиография).

118

Frank Susi. Imperiale Aneignung. Diskursive Strategien der Kolonisation Sibiriens durch die russische Kultur. Ms. Konstanz 2003. Kap. 3.4.: Dostoevskij, Jadrincev und Čechov als, Geokulturologen' Sibiriens. S. 254–270.

119

Foucault Michel. Des espaces autres. Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967. Цит. по: foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html (последнее посещение в июне 2006 г.; без указания страниц). dt. Übers. *Foucault, M.* Andere Räume. Aus d. Frz. v. W. Seitter. In: Aisthesis. Wahmehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais. Hg. Karlheinz Barck. Leipzig, 1991. S. 34–46.

120

Foucault M. «Andere Räume» (см. примеч. 33 /В фале — примечание № 119 — *прим. верст.*/). S. 40.

121

Foucault M. «Espaces» (см. примеч. 33 /В фале — примечание № 119 — *прим. верст.*/); dt. Übers. S. 46.

Чехов А. П. Остров Сахалин. С. 180.

123

Там же. С. 45.

Там же. С. 51.

125

Koschmal Walter. Semantisierung von Raum und Zeit. Dostoevskijs «Aufzeichnungen aus einem Totenhaus» und Èechovs «Insel Sachalin» // Poetica 1980, 12: S. 397–420. Hier S. 411 und 415.

Чехов А. П. Остров Сахалин. С. 22.

127

Чехов А. П. Письма. Т. 4. С. 139; 9.12.1890.

128

Ср. попытку Михаэля Финке включить этот элемент в консистентный мотив «Сошествия в ад» (*Finke Michael* The Hero's Descent to the Underworld in Chekhov // The Russian Review. 1994. 53. S. 67–80).

129

Чехов А. П. Письма. Т. 8. С. 155.

Там же. Т. 4. С. 140; 9.12.1890.

131

Там же.

Там же. С. 139.

133

Там же. С. 136; 6.10.1890.

Чехов А. П. Письма. Т. 4. С. 137.

135

Там же.

136

Там же. С. 134.

Там же. С. 142, 140.

138

Там же.

139

Там же.

К тому же книга Чехова спровоцировала появление нескольких публикаций, которые едва ли можно назвать литературо- или культуроведческими. На медицинскую тему см., в частности: *Ochsenfeld Frani-Josef.* Anton P. Tschechow. Die Insel Sachalin. Köln, 1994 (Arbeiten der Forschungsstelle des Instituts für Geschichte der Medizin der Universitat zu Koön. Bd. 66); по поводу литературной обработки биографии см.: *McConkey James.* To A Distant Island. New York: E. P. Dutton, 1984. Эта книга появилась nota bene до первого английского перевода книги Чехова о Сахалине — он вышел только в 1987 (!) году. Еще пример: в *Cambridge Companion to Chekhov* (Hg. Vera Gottlieb / Paul Allain, Cambridge University Press 2000) к книге Чехова относятся лишь три маргинальных замечания.

141

Чехов А. П. Письма. Т. 4. С. 219.

Там же. С. 223.

143

Там же. С. 145.

Там же. С. 266.

145

Там же. С. 105; 16.8.1892.

146

Чехов А. П. Письма. Т. 4. С. 266. 30.8.1891.

147

См. примечания в: *Чехов А. П.* Письма. Т. 4. С. 780. История возникновения книги отмечена не в последнюю очередь цензурными трудностями.

148

Чехов А. П. Письма. Т. 5. С. 217; 27.7.1893.

149

См.: *Чехов А. П.* Остров Сахалин. С. 786.

150

Чехов А. П. Письма. Т. 5. С. 258; 2.1.1894.

151

Чехов А. П. Письма. Т. 4. С. 143.

Popkin Cathy. Chekhov as Ethnographer: Epistemological Crisis on Sakhalin Island // Slavic Review. 1992 (Spring): S. 36–51.

Ibid. S. 40.

Ibid. S. 38.

155

Чехов А. П. Письма. Т. 4. С. 146.

Чехов А. П. Остров Сахалин. С. 754.

157

Там же. С. 232; 18.5.1891.

158

Чехов А. П. Письма. Т. 6. С. 37. 16.3.1895.

Сухих И. Н. Остров Сахалин в творчестве Чехова // Русская литература. 1985. № 3. С. 72–84.

Popkin K. Chekhov as Ethnographer.

161

«Сахалин — это место невыносимых страданий» (*Чехов А.* Письма. Т. 4. С. 32; 9.3.1980).

Чехов А. П. Остров Сахалин. С. 176.

163

Ср. отрывки из переписки в примечаниях к изданию: *Чехов А. П.* Остров Сахалин. С. 782.

164

Розанов В. Опавшие листья // Розанов В. О себе и жизни своей. М.: Московский рабочий, 1990. С. 165–576. (Далее — *Розанов В.* О себе и жизни своей). Здесь с. 298.

165

Розанов В. Мимолетное 1915 год // Розанов В. Собр. соч. М.: Республика, 1994. Т. 2. С. 5–336. (Далее: *Розанов В.* «Мимолетное»). Здесь с. 233.

166

Пример пространственного употребления «мимо» у Розанова: «Боже: да разве не тысячи, даже мильоны „как в моем положении“: и — прошли мимо, промолчали; дали обидеть женщину, бросили детей, сами залезли под стол… О! О! О! О!..)» (*Розанов В.* Мимолетное. С. 24).

167

Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. СПб.; М.: Издание книгопродавца-типографа М. О. Вольфа. 1881. Т. 2. С. 328.

Если все-таки «мимо» соприкасается с миром, то получает негативную (отрицательную) оценку, однако отрицание отрицания оценивается положительно: «Ты не прошла мимо мира, девушка… о, кротчайшая из кротких… Ты испуганным и искристым глазком смотрела на него» (*Розанов В.* Апокалипсис нашего времени. № 3. Сергиев Посад: Книжный магазин М. С. Елова, 1918. С. 33. Далее — *Розанов В.* Апокалипсис нашего времени).

169

Этого нет в «Уединенном» (1911), в «Опавших листьях» (1912, 1913), так же как «В Сахарне» (1913) и в «Мимолетном» (1915). Ссылка под промежуточным заголовком «Как мы умираем»: «Россия похожа на ложного генерала, над которым какой-то ложный поп поет панихиду. На самом же деле это был беглый актер из провинциального театра» (*Розанов В.* Апокалипсис нашего времени. С. 15).

170

Пушкин А. С. К*** // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Л: АН, 1949. Т. 2. С. 358.

171

Николюкин А. «Мимолетное». 1915 год // Розанов В. Мимолетное. С. 473: «Смысл жизни был для него не в, Вечном‘, а в, Мимолетном‘».

Pawlowsky Iwan Ja. Russisch-Deutsches Wörterbuch. Riga: N. Kymmel / Leipzig: Carl Friedrich Fleischer, [3]1911. S. 675. Синонимы «Gaffer» и «Glotzer» (зевака, ротозей) хотя менее архаичны, но и менее образны. Следует отметить, что в современном русском языке слова, приводимые автором здесь и далее, воспринимаются как устаревшие. Однако именно это имело для Розанова особенное значение *(Примеч. пер.)*.

173

Письмо М. Горького А. Чехову в январе 1900 года. См.: *Горький М.* Собр. соч. Т. 28. С. 113.

Розанов В. О себе и жизни своей. С. 332.

175

Ср. биографии Розанова: *Николюкин А.* Розанов (ЖЗЛ). М.: Молодая гвардия, 2001. С. 86–98; *Фатеев В.* С русской бездной в душе. Жизнеописание Василия Розанова. СПб.; Кострома: ГУИПП «Кострома», 2002. С. 111–113, 240, 361 и др.

176

О том, что Розанов не испытывал сочувствия к народам, находящимся под чужим господством, свидетельствуют его путешествия в Прибалтику, в Украину и кавказский регион. Поэтому он считал такие путешествия «русскими». Насколько мне известно, Розанов как предмет постколониальных исследований — еще не открытая тема. Ср. его гетеро-стереотипы: «Эстонцы — ленивый народ, медлительный и вялый» (*Розанов В.* Эстонское затишье // Розанов В. Иная земля, иное небо. Полн. собр. путевых очерков 1899–1913 гг. / В. Сукач. М.: Танаис, 1994. С. 54–55. Здесь с. 62). В дальнейшем указания на цитаты из этого издания будут даваться в тексте.

177

Чехов А. П. Полн. собр. соч. Письма. М.: Наука, 1978. Т. 6. С. 359 и след.

178

Начало стихотворения М. Клаудиса «Путешествие Уриана вокруг света».

179

Лотман Ю. Сотворение Карамзина. М.: Книга, 1987. С. 11–14.

Интерес Розанова к русскому футуризму, в частности к Хлебникову и Маяковскому, недоказуем на основе уже опубликованных сочинений, однако находит подтверждение в его поздних неопубликованных произведениях.

181

Cp.: *Ingold Felix Philipp.* Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909–1927. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.

Она становится господствующей фигурой авангарда и обнаруживается, в частности, в «Памятнике Третьему Интернационалу» В. Татлина.

183

Ср. одноименную розановскую контрфактуру рассказа Достоевского «Кроткая», монолог мужеубийцы в «Апокалипсисе нашего времени» (*Розанов В.* О себе и жизни своей. С. 592). В то время как рассказчик от первого лица у Достоевского жесточайшим образом порвал со своей женой, повествователь в миниатюре Розанова объявляет девушке, распевающей песни, что не сможет покинуть ее даже тогда, когда «мир пройдет», ибо не он — «мы проходим».

Розанов читает определение *figura etymologica* экзистенциально, даже почти экзистенциалистично: будущее восхода/Востока лежит в восходе/Востоке.

185

Ср. стих. В. Маяковского «Наш бог бег» из «Нашего марша» (*Маяковский В.* Полн. собр. соч. М.: Художественная литература, 1939. Т. 2. С. 23).

186

Ср. легенду о том, как Ницше в Турине обнимал лошадь (*Ross Werner*. Der ängstliche Adler. München: Dt. Taschenbuch-Verlag, 1997/1998. S. 784).

187

К вопросу о самоидентификации русских в качестве северян см.: *Boele Otto.* The North in Russian Romantic Literature (= Studies in Slavic Poetics and Literature, 26). Amsterdam: Rodopi, 1996.

Розанов В. О психологии терроризма // Розанов В. Собр. соч. Т. 7: Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. М.: Республика, 1996. С. 546–549. Здесь с. 548.

189

О розановском образе Германии см.: *Grübel Rainer.* Zauber und Abwehr. Vasilij Rozanovs ambivalente Deutschlandbilder // Traum und Trauma. Russen und Deutsche im 20. Jahrhundert / Hg. Dagmar Herrmann / Astrid Volpert. München: Fink, 1993. S. 60–115.

Розанов В. Федосеевцы в Риге /Розанов В. Иная земля, иное небо. С. 47.

Следует отметить подчеркнуто позитивную характеристику воздействия усвоенных форм поведения, названных «немецкими».

Розанов В. Язычество в христианстве // Новое время. 1909. 20.1.

193

Розанов В. Язычество в христианстве // Розанов В. Собр. соч. М.: Республика, 1999. Т. 10: Во дворе язычников. С. 389–398. Здесь: с. 38.

Профилирование монастыря как *живого* феномена, а не музея позднее находит отражение и в попытке Флоренского спасти русские монастыри после Октябрьской революции. См.: *Флоренский П.* Храмовое действие как синтез искусств // Флоренский П. Сочинения: В 4 т. М.: Мысль. 1996. Т. 2. С. 370–386.

195

Они не нравились ему и в описаниях Н. Гоголя, восхваляющих западные готические церкви. В связи с собором в Нюрнберге он говорит даже о «черном боге» и «черной религии». Ср.: *Grübel Rainer*. An den Grenzen der Moderne. Vasilij Rozanovs Denken und Schreiben. München: Fink, 2004. S. 620–622.

Ср.: *Grübel Rainer*. Astarte, Isis und Osiris an der Neva. Die Resakralisierung sakularisierter Welt in Rozanovs Ägyptenmythos // Wiener Slawistischer Almanach. 2003. № 50. S. 95–131.

197

«[…] я влюбился в эту любовь ее […] к человеку очень несчастному […]» (*Розанов В.* Смертное // М.: Русский путь, 2004. С. 11).

Ср.: *Розанова Т.* Наше детство. «Будьте светлым духом». (Воспоминания о В. В. Розанове). М.: Blue Apple, 1999. С. 23–45.

Схима разделяла наиболее почитаемых монахов, *не имевших* внешних контактов, и тех, которые такие контакты *имели.*

Только части, относящиеся к 24 и к 30 августа, получили в редакции другие названия *(Израиль* соответственно *В современных настроениях).*

201

Розанов В. О себе и жизни своей. С. 495.

См.; *Мондри Г.* Василий Розанов, евреи и русская литература // Розанов и евреи / Изд. Е. Курганова, Г. Мондри. СПб.: Академический проект, 2000. С. 155–267.

Weininger Otto. Geschlecht und Charakter. Wien / Leipzig: Braumüller, [9]1907.

Соловьев В. Новозаветный Израиль // Соловьев В. Полн. собр. соч. СПб.: Товарищество «Просвещение». Б/г. Т. 4. С. 182–195.

Grübel Rainer. An den Grenzen der Moderne. S. 252.

206

С характерным переносом из поэтического настоящего в эпический претерит: «И верилось и плакалось» вместо «И верится и плачется». Близость мотивации, стиля, ритмического рисунка поэтике Лермонтова прослеживается в моем анализе стихотворения «Поэту». — *Р.Г.* (См.: *Grübel Rainer.* An den Grenzen der Moderne. С. 252 и след.).

207

Розанов В. О себе и жизни своей. С. 180, 413, 727, но особенно с. 407, где дан возраст возлюбленной — 19 лет и его собственный — 18.

Важное значение имеет то обстоятельство, что Розанов переосмысливает великое деяние избранных — ср. «Прометей» А. Скрябина — как деяние многих, иначе говоря, любой женщины. И оно совершается иначе, нежели жертва девы в «Весне священной» И. Стравинского: не особым, а самым будничным образом.

Розанов В. Собр. соч. М.: Республика, 2004. Т. 18. С. 82. (Далее — *Розанов В.* Семейный вопрос в России).

210

Wundt Wilhelm. Vorlesungen über die Menschen— und Thierseele. Leipzig: Voß, 1863. Рус. пер.: *Вундт В.* Душа человека в животных: В 2 т. СПб.: Гайдебуров, 1865–1866. Перевод второго издания появился в 1894 году. В статье «Из загадок человеческой природы» Розанов резко критиковал Вундта и его школу. (*Розанов В.* Из загадок человеческой природы // Новое время. 15.5.1898).

211

Розанов В. Семейный вопрос в России (см. примеч. 46 /В фале — примечание № 209 — *прим. верст./*). С. 83.

Розанов В. Семейный вопрос в России (см. примеч. 46 /В фале — примечание № 209 — *прим. верст./*). С. 83.

213

Там же.

Ср.: *Grübel Rainer.* Die Sakralisierung des Leibes in Vasilij Rozanovs Philosophie des Lebens // Körper in Literatur und Kunst. Hg. Gudrun Heidemann (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband) (в печати).

215

Ср. последнюю часть последней прижизненной публикации розановской миниатюры: «И помни: жизнь есть дом. А дом должен быть тепел, удобен и кругл. Работай над „круглым домом“, и Бог тебя не оставит на небесах. Он не забудет птички, которая вьет / *гнездо*» (*Розанов В.* О себе и жизни своей. С. 647).

Розанов В. Киев и киевляне // Розанов В. Иная земля, иное небо. С. 540–563. Здесь с. 556.

217

Об амбивалентном восприятии евреееев Розановым см.: *Grübel M.*. An den Grenzen der Moderne. S. 511–558.

Розанов В. Киев и киевляне // Розанов В. Иная земля, иное небо. С. 540–563. Здесь с. 556.

219

Почти через сто лет М. Бахтин в статье «Эстетическое общение автора и героя» поднял изоляцию до необходимого условия художественного творчества. О топосе одиночества в русской культуре см.: *Assmann Aleida, Assmann Jan.* Schrift, Gott und Einsamkeit // Einsamkeit. Archäologie der literarischen Kommunikation. Bd. VI / Hg. Aleida und Jan Assmann. München: Fink, 2000. S. 13–26. Они рассматривают шрифт в качестве союзника одиночества. Именно в таком смысле Розанов отдает предпочтение рукописи по сравнению с печатным шрифтом книги.

220

Розанов В. Уединенное. Почти на правах рукописи. СПб.: Типография А. С. Суворина, 1912.

Розанов В. О себе и жизни своей. С. 167.

Там же. С. 275.

223

Там же. С. 329. Эта контрфактура находит своего рода продолжение в «Апокалипсисе нашего времени», где сани распряжены и ямщик прогнан прочь. Через 14 месяцев после Октябрьской революции Василий Розанов охарактеризовал русские «сани» как непригодные для езды: «Но кому-то понадобилось распрячь русские сани, и кто-то устремил коня на ямщика, с криком — „затопчи его“, ямщика на лошадь, со словами „захлещи ее“, и поставил в сарай сани, сделав невозможною „езду“» (*Розанов В.* С печальным праздником // Розанов В. Религия. Философия. Культура. М.: Республика, 1992. С. 364–366. Здесь с. 365).

Розанов В. О себе и жизни своей. С. 62.

225

Голлербах Э. В. В. Розанов, жизнь и творчество. СПб.: Полярная звезда, 1922; *Николюкин А.* Розанов. С. 505–508; *Фатеев В. А.* С русской бездной в душе.

Барт Р. Фрагменты речи влюбленного. М.: Ad Marginem, 1977. С. 314.

Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 1. С. 431.

Lawrence Karen R. Penelope's Voyages: Women and Travel in the British Literary Tradition. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1994. S. IX.

Ibid. S. X.

Ср., например, у Уллы Зиберт, которая предлагает применить при феминистском изучении травелогов помимо гендера, как категории, дифференцирующей путешественника и путешественницу, также дополнительные категории, позволяющие выявить «различия, амбивалентности, противоречия и противостояния между женщинами и отдельными субъектными позициями женщины» (*Siebert Ulla.* Grenzlinien. Selbstrepräsentationen von Frauen in Reisetexten 1871 bis 1914. Münster / New York u.a: Waxmann, 1998. S. 9).

Исследователи женских путешествий обычно рассматривают вторую половину XVIII века как рубеж, как начало «покорения мира женщинами» в контексте наблюдаемого в ходе Просвещения разделения путешествия на различные специфические формы, целью которого было более комплексное освоение пространства, новые его дефиниции и дополнительные специфические ограничения. Стефани Онезорг, которая в отсутствии путешествующих женщин в европейском литературном и изобразительном каноне видит не столько социально-исторический факт, сколько «белое пятно» в истории литературы, культуры и ментальности, пытается в своем исследовании дать этому перелому новую оценку. Онезорг показывает, что «забытая» традиция женского травелога восходит к IV веку, и утверждает, что только во второй половине XVII] — первой половине XIX века (Sattelzeit, «время перелома» в терминологии Р. Козеллека) женские путешествия стали вытесняться из практики путешествий, а если таковые случались, то возникала необходимость в их легитимации (*Ohnesorg Stefanie.* Mit Kompaß, Kutsche und Kamel. (Rück-) Einbindung der Frau in die Geschichte des Reisens und der Reiseliteratur. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 1996). Но, видимо, это «открытие» не касается русской практики путешествий, строго регламентированной во все времена.

Clements Barbara E. «Introduction». Russia's Women: Accommodation, Resistance, Transformation / Ed. by Barbara E. Clements / Barbara A. Engel / Christine D. Worobec. Berkeley / Oxford: University of California Press, 1991. S. 9.

Дашкова Е. Р. Записки. Д.: Наука, 1990.

Marsh Rosalind. Travel and the Image of the West in Russian Women's Popular Novels of the Silver Age // New Zealand Slavonic Journal 38 (2004). S. 1–26. Здесь S. 5.

235

Путешествия Зинаиды Гиппиус по Европе оставили след в ее мемуарной прозе только в качестве топографических уточнений. Ср., например: *Гиппиус З.* Дмитрий Мережковский. Париж: YMCA-Press, 1951. В мини-автобиографии Ахматовой дореволюционные путешествия выступают как литературная реминисценция («Коротко о себе», 1965) и только в виде короткого абзаца. Ср., кроме того, мемуарный очерк «Амедео Модильяни» (1959–1964).

236

Marsh Rosalind. Travel and the Image of the West in Russian Women's Popular Novels of the Silver Age. (см. примеч. 9 /В фале — примечание № 234 — *прим. верст.*/). P. 11.

237

Frank Susi. Einleitende Bemerkungen zum Thema, Reisen in der russischen Kultur‘ // *Die Welt der Slaven* LII, 2 (2007). S. 204f. См. также ее статью в этом сборнике (В файле — раздел IV, статья «Русские травелоги середина 1930-х годов» — *прим. верст.*).

Waldenfels Bernhard. Phänomenologie des Eigenen und des Fremden // Furcht und Faszination: Facetten der Fremdheit / Hg. H. Münder. Berlin: Akademie, 1997. S. 66.

239

О специфике путешествия в связи с эмиграцией (в том числе и внутренней) см.: *Гаретто Э.* Путешествие и изгнание // Russian Literature LIII (2003): S. 173–180. О других формах недобровольного путешествия, об эвакуации, с которой столкнулась Цветаева в последний трагический период ее жизни, см.: *Цивьян Т.* Из русского провинциального текста; «текст эвакуации» // Russian Literature. LIII (2003). S. 127–141.

240

Письмо Роману Гулю от 5/6 марта 1923 года // Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6 (Письма). С. 523.

241

Письмо Александру Бахраху от 9 июня 1923 года (Там же. С. 557).

242

Письмо Роману Гулю от 5/6 марта 1923 года (Там же. С. 523).

243

Цветаева М. Вольный проезд // Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 4. С. 427–450. В дальнейшем ссылки на Т. 4 этого издания даются в тексте с указанием страницы.

Цветаева М. Октябрь в вагоне // Там же. С. 418–426.

Бродский И. А. Поэт и проза // Бродский И. А. Сочинения. СПб.: Пушкинский Фонд, 1995. Т. 4. С. 66.

246

Письмо к Александру Бахраху от 9 июня 1923 года // *Цветаева М.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 6 (Письма). С. 559.

247

Саакянц А., Мнухин Л. Комментарии // Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 4. С. 664.

248

См. ее летние письма М. Волошину; например, письмо от 9 августа 1917 года: «В Москве безумно трудно жить» (*Цветаева М.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 6 (Письма). С. 60); письмо от 24 августа 1917 года: «Я еду с детьми в Феодосию. В Москве голод и — скоро — холод, все уговаривают ехать» (С. 61).

249

Ср. по этому поводу соответствующие письма Волошину, а также письмо Сергея Эфрона сестре Вере от 18 июня 1917 года, в котором он выражает желание, вопреки воле Цветаевой, как можно быстрее оказаться на фронте. К сожалению, письма Эфрона можно найти в Интернете без конкретных указаний на источник или архив: Мир Марины Цветаевой: Серебряный век. «Семья и окружение» (http://www.ipmce.su/~tsvet/WIN/familySE.html).

250

Письмо от 13 сентября 1917 года Вере Яковлевне Эфрон: «Я сейчас так извелась, что — или уеду на месяц в Феодосию (гостить к Асе) с Алей, или уеду совсем. Весь дом поднять трудно, не знаю как быть. Если Вы или Лиля согласитесь последить за Ириной в то время, как меня не будет, тронусь скоро. Я больше так жить не могу, кончится плохо» (*Цветаева М.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 6 (Письма). С. 102 и след.).

251

Wachtel Andrew. Voyages of Escape, Voyages of Discovery: Transformations of the Travelogue // Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age / Ed. by Boris Gasparov et al. Berkeley: University of California Press, 1992. P. 128–149. Здесь p. 128.

Ibid.

253

Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. С. 375.

Там же. С. 375 и след.

255

Там же. С. 376 и след.

256

«(Первая дорога в Феодосию, в вагоне). Старуха. Ребенок. Я. Старуха спит, ребенок плачет, я читаю любовную книгу». (*Цветаева М.* Записная книжка 3 // Цветаева М. Неизданное. Записные книжки: В 2 т. (1913–1919). М.: Эллис Лак. 2000. Т. 1. С. 178.

257

Джеймс Базард в своем культурно-историческом исследовании европейского туризма указывает на «отрепетированный» и «предсказуемый» характер туристского познания как на «протоптанную тропу» и сравнивает его с путешествием как встречей с Другим, Новым, когда элементы «туристского» пространства могут восприниматься в качестве пародийных рефлексов. Явной иллюстрацией этого у Цветаевой является «туристское» изображение местной культурной жизни в письмах — прямая противоположность описанию «чужой» Феодосии в ее травелоге. (Ср.: *Buzard James.* The Beaten Track. European Tourism, Literature, and the Ways to Culture, 1800–1918. Oxford: Clarendon Press, 1993. P. 4).

258

«Я живу очень тихо, помогаю Наде, сижу в палисаднике, над обрывом, курю, думаю. Здесь очень ветрено…» — письмо Сергею Эфрону от 19 октября 1917 года (*Цветаева М.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. С. 134).

259

Ср. письмо Сергею Эфрону от 25 октября 1917 года // Там же. С. 135.

Ср.: *Кудрова И.* Путь комет. Жизнь Марины Цветаевой. СПб.: Vita nova, 2002. С. 161.

261

Ср.: *Саакянц А.* Марина Цветаева. Жизнь и творчество. СПб.: Эллис Лак, 1997. С. 131.

Krispin Martin. Bolschewiki und bäuerliche Opposition im russischen Bürgerkrieg: Der Bauemaufstand im Gouvemement Tambov 1920–21 // Volksaufstande in Rußland. Von der Zeit der Wirren bis zur «Grünen Revolution» gegen die Sowjetherrschaft / Hg. Heinz-Dietrich Löwe. Wiesbaden: Harrassowitz, 2006. S. 519–560.

263

События этих дней Сергей Эфрон запечатлел в своем автобиографическом очерке «Октябрь», находясь в пражской эмиграции: *Эфрон С.* Октябрь [На чужой стороне. Прага. 11(1924)] // На чужой стороне: историко-литературные сборники / С. П. Мельгунов, Е. А. Ляцкий. Прага, 1923–1925. (Reprint The Hague: Mouton, 1968/1970). С. 137–172.

Ср.: *Ebert Christa.* Zwei Tagebücher aus der Revolution: Zinaida Gippius und Marina Cvetaeva // Dichterbild und Epochenwandel in der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts / Hg. Klaus Städtke. Bochum: Brockmeyer, 1996. S. 95–115.

265

В «Вольном проезде» также приводится это сравнение, и в качестве стратегии выживания вводится прием перевертывания: «Нужно думать о чем-нибудь другом. Нужно понять, что все это — сон. Ведь во сне наоборот, значит…» (С. 447).

266

По поводу мотива «ада» в связи с описанием путешествия см.: *Kissel Wolfgang.* Die Metropolenreise als Hadesfahrt. Andrej Belyjs Berliner Skizzen «Im Reich der Schatten» // Berlin, Paris, Moskau. Reiseliteratur und die Metropolen / Hg. Walter Fähnders, Nils Plath, Hendrik Weber, Inka Zahn. (Reisen Texte Metropolen. Bd. 1) Bielefeld: Aisthesis, 2005. S. 227–251. Любопытно, что у Андрея Белого с «адом» ассоциируется не Советская Россия, а Берлин как «Царство теней».

Ср.: http://xmoscow.narod.ru/chertolie.html.

268

«Из вагонных разговоров: — „И будет это так идти, пока не останется: из тысячи — Муж, из тьмы — Жена. — А есть, товарищи, в Москве церковь, Великаго Совета Ангел“. Ночной спор о Боге. Ненависть солдат к иконам и любовь к Богу, — „Зачем доску целовать? Коли хочешь молиться, молись один!“ Солдат — офицеру (типа бывшего лицеиста, пробор, картавит): „А Вы, товарищ, какой веры придерживаетесь?“ Из темноты — ответ: „Я спирит социалистической партии“» (С. 428).

269

Путевые заметки демонстрируют, как народный русский бытовой язык (например, просторечие) входит в цветаевскую поэтику. Ср. первый знак этого интереса к языку простых людей в строках «И зажег голубчик спички» (1917), возникших весной того же года (*Цветаева М.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. С. 354).

270

Цветаева М. «<1918>» [Из записных книжек и тетрадей] // Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 4. С. 565.

Ср.: *Ефимов И.* «Бездны мрачной в глубине». Годы революции в прозе Марины Цветаевой // Марина Цветаева: 1892–1992 / Изд. Светланы Ельницкой. Norfild: Русская школа Норвичского университета, 1992.

Это уравнивание красноармейца, чекиста и опричника представляется продуктивным в русской литературе; ср., например, недавние произведения Татьяны Толстой «Кысь» или Владимира Сорокина «День опричника».

Например: *Bott Marie-Luise.* Studien zu Marina Cvetaevas Poem, Krysolov‘: Rattenfänger— und Kitež-Sage // Wiener Slawistischer Almanach 3. 1981. S. 87–112; о литературной обработке легенды о граде Китеже у Блока, Цветаевой (в «Крысолове») и Ахматовой см.: *Burkhart Dagmar.* Der Mythos von der versunkenen Stadt // Das XX. Jahihundert: Slavische Literaturen im Dialog mit dem Mythos / Hg. Angela Richter. Hamburg: Kovač, 1999. S. 85–103.

Насколько тесно дискурсивная парадигма рукоделия на рубеже XIX и XX веков пренебрежительным образом ассоциируется с культурной деятельностью женщин, когда они вторгаются на исконно мужскую территорию, Цветаевой придется испытать на собственной коже несколькими годами позднее. Явно в другой, «мужской» области обиженный Мандельштам оскорбительно назовет ее поэзию в своей рецензии «Литературная Москва» (1922) «богородичным) рукоделие(м)»: «Пророчество, как домашнее рукоделие […] женская поэзия продолжает вибрировать на самых высоких нотах, оскорбляя слух, историческое, поэтическое чутье. Безвкусица и историческая фальшь стихов Марины Цветаевой о России — лженародных и лжемосковских — неизмеримо ниже стихов Адалис […]» (*Мандельштам О.* Собр. соч.: В 4 т. Проза. М.: Терра, 1991. Т. 2. С. 328).

Цветаева М. Записная книжка 3 // Цветаева М. Неизданное. Записные книжки: В 2 т. М.: Эллис Лак, 2001. Т. 1. С. 180.

Ср., например: *Kroth Anya M.* Androgyny as an Exemplary Feature of Marina Tsvetaeva's Dichotomous Poetic Vision // Slavic Review 38. 1979. P. 563–582 oder *Wolffheim Elsbeth.* Über Marina Cvetaeva, die russische Lyrikerin, und ihren Versuch, Dichter als übergeschlechtliche Wesen zu inthronisieren // Forum Homosexualität und Literatur 4. 1988. S. 23–43.

277

Этот диспут заставляет вспомнить о другой посвященной табаку филиппике в чеховском монологе «О вреде табака», предметом которой также является не столько табак, сколько, наряду с прочим, тонкое изображение борьбы полов. Об этом монологе см.: *Kissel Wolfgang S.* «Dixi et animam levavi»: Der Triumph des Scheitems in A.P. Čechovs Einakter «Über die Schädlichkeit des Tabaks» // Tusculum slavicum. Festschrift für Peter Thiergen / Hg. Elisabeth von Erdmann u.a. Zürich: Pano, 2005. S. 65–79.

Крестьянки в «Вольном проезде» даже видят в коротких волосах атрибут черта.

«„В большевики-то все больше господа идут“. (Вглядываясь, неуверенно:) „И волоса стриженые“. Я: „Это теперь мода такая“*. (* Мода пришла позже. Для России с сыпняком, т. е. в 19 г. — 20 г., для Запада, уж не знаю с чего и с чем, в 23 г. — 24 г.]» (С. 425). Можно предположить, что Цветаева во время пребывания в Берлине и затем в Париже обратила внимание на сходство стрижки в стиле «garçonne» с новой андрогинной реальностью и лесбийской субкультурой.

Ср. у Кристы Эберт, которая указывает на субстанциальное отличие жизнетворчества писательниц русского модерна, которые после революции 1917 года уже не создавали «запутанный панэстетический симулякр», а вынуждены были столкнуться с новым, иногда кровавым соотношением между жизнью и литературой (*Ebert Ch.* Zwei Tagebtücher. S. 98).

Я выражаю благодарность Галине Потаповой за ценные замечания при обсуждении русского варианта моей статьи, — *К.Г.*

282

«Сентиментальное путешествие» впервые увидело свет под этим названием в 1923 году в издательстве «Геликон» в Берлине и в Москве. Глава «Персия» прежде была опубликована в появившейся в 1921 году первой части книги под заглавием «Революция и фронт». Тематически с Персией связаны и отдельно напечатанные в 1922 году записки под названием «Эпилог», которые частично базируются на свидетельствах друга Шкловского Лазаря Зервандова; в издании «Сентиментального путешествия» 1923 года они были помещены в конце книги (см.: *Hansen-Löve Aage.* Derrussische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwickhmg aus dem Prinzip der Verfremdung. Wien: Österreichische Akademie, ²1996. S. 561f; далее — *Hansen-Löve Aage.* Der russische Formalismus). Из политической предосторожности издательство Гржебина выпустило книгу без указания выходных данных. Советские издания 1924–1929 годов уже отмечены все усиливавшимся вмешательством цензуры, а новых изданий до 1990 года не появлялось (см.: *Галушкин А., Никотин В.* Комментарий // Шкловский В. «Еще ничего не кончилось…». М.: Пропаганда, 2002. С. 395–461. Здесь с. 397. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте).

283

Ср.: *Wenz Karin.* Raum, Raumsprache und Sprachräume. Zur Textsemiotik der Raumbeschreibung. Tübingen: Narr, 1997. S. 34–35.

Ibid. S. 99.

В какой мере здесь можно говорить о специфически русском «восточном» дискурсе (в смысле Эдварда В. Сайда:. *Said Edward W.* Orientalism. Western Concepts of the Orient [1978]. London: Penguin Books, 1995), еще обсуждается в соответствующих исследованиях; ср. дискуссию в: Kritika Explorations in Russian and Eurasian History. Vol. 1, Number 2 (2000); Spring, с докладами об Адеб Халиде. «Russian History and the Debate over Orientalism» (S. 691–699), *Knight Nathaniel.* «On Russian Orientalism: A Response to Adeeb Khalid» (S. 701–715) и *Todorova Maria.* «Does Russian Orientalism Have a Russian Soul? A Contribution to the Debate between Nathaniel Knight an Adeeb Khalid» (S. 717–727).

286

[Brigadier-General Frederick James Moberly.] Operations in Persia 1914–1919 [1929]. Facsimile / Edition with Introduction by Dr. G. M. Baylis. London: Her Majesty's Stationery Office, 1987. S. 255, 267, 268. Далее — Operations in Persia 1914–1919.

Ср.: *Elton Daniel L.* The History of Iran. Westport, CT: Greenwood Press, 2001. S. 119–129.

Cp.: The New Encyclopedia Britannica Micropedia, 15. Ed. 1987. Bd. 9. S. 309.

289

Map of Persia // Operations in Persia 1914–1919. Приложение.

290

Уже в пушкинском «Путешествии в Арзрум во время похода 1829 года» находим отзвуки такого разочарования, когда речь идет о несоответствии скудости ассортимента предлагаемых в городе товаров выражению «азиатская роскошь». Приведенный стереотип явно заимствован, так как Пушкин поясняет его впечатлениями крестоносцев, которые более ярко воспринимали богатство и красочность Востока по контрасту с собственным весьма скудным образом жизни (см.: *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 20 т. М.: Правда, 1981. Т. 7. С. 331). Здесь можно видеть указание на то, что во времена Пушкина и в его среде образ Востока был воспринят извне, не создан русской культурой в качестве собственного имперского концепта, но заимствован на Западе.

Следует заметить, что преступления русских солдат (как, впрочем, и персов, курдов, турок и др.) описываются конкретно, без всяких прикрас. Темы «война» и «империализм» позволяют обобщать явления, однако не в форме культурных понятий «свой» — «чужой».

Ср.: «Wirballen» (польск. Wierzbolów): Brockhaus Konversations-Lexikon. 14. Aufl. 16 Bde. Leipzig; Berlin; Wien: Brockhaus, 1898. Bd. 16. S. 779.

293

«Мы пришли в чужую страну, заняли ее, прибавили к ее мраку и насилию свое насилие, смеялись над ее законами, стесняли ее торговлю, не давали ей открывать фабрик, поддерживали шаха. И для этого нами держались войска даже после революции. Это был империализм, и главное — это был русский империализм, то есть империализм глупый» (С. 90–91).

Речь идет о том, что их разделяет («Все эти племена — персы, курды, айсоры, армяне — ненавидели друг друга» — С. 101), и о том, что объединяет («ощущение непрерывности традиции — отличительная черта здешних народов» — С. 122).

295

Ср.: *Erll Astrid.* «Erinnerungshistorische Literaturwissenschaft». Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft. Disziplinäre Ansätze — Theoretische Positionen — Transdisziplinäre Perspektiven / Hg. Ansgar Nünning / Roy Sommer. Tübingen: Narr, 2004. S. 115–128. Hier S. 117.

Конечно, причиной этого частично стала и сама запутанная политическая ситуация 1917 года, а также то обстоятельство, что во время написания воспоминаний (1919 год) многие подробности были известны только в общих чертах.

297

Об отказе от «целого» в пользу «эпизода», «малого» в автобиографическом творчестве Т. Фонтане 1890-х годов см.: *Wagner-Egelhaaf Martina.* Autobiographic. Stuttgart: Metzler, ^{2}2005. S. 183–186, особенно S. 184. (Далее — *Wagner-Egelhaaf M.* Autobiographie). Этот принцип проявляется у Шкловского в более радикальной форме.

Hansen-Löve A. Der russische Formalismus, особенно S. 538–570.

Ibid. S. 539.

Lejeune Philippe. «Der autobiographische Pakt». Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Hg. Günter Niggl. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1989. S. 214–257.

301

По поводу немецкой прессы, в частности, сказано: «Кое-что можно было бы восстановить по тифлисским газетам; архив нашего штаба, я думаю, пропал. Все подробности можно узнать по немецким газетам или у Ефрема Таска» (С. 128).

Например, с.221. Сюда же примыкают данные к биографии семьи Шкловского.

303

«Я рассказываю о событиях и приготовляю из себя для потомства препарат» (С. 39).

Шкловский В. Преступление эпигона // Шкловский. Литература факта / Изд. Н. Ф. Чужак. [М., 1929]. München: Fink, 1972 (Centrifuga Russian Reprintings and Printings. 10). S. 130–135. Здесь S. 131.

305

Шкловский В. К технике вне-сюжетной прозы // Шкловский. Литература факта. С. 222–226. Здесь с. 225.

См. там же, или, например, начало «Третьей фабрики», где Шкловский сравнивает свое теоретическое предисловие с куском чужого фильма, который приклеивают к началу собственного (*Шкловский В.* «Еще ничего не кончилось…» С. 337).

Шкловский В. К технике вне-сюжетной прозы // Шкловский. Литература факта. С. 225.

308

Ср.: *Шкловский В.* Пародийный роман «Тристрам Шенди» Стерна / Der parodistische Roman Sternes «Tristram Shandy» [1921] // Texte der russischen Formalisten. Band 1 / Hg. Jurij Striedter. München: Fink, 1969. S. 244–299.

Ср.: *Hansen-Löve A.* Der russische Formalismus. S. 567.

Müller-Ulrich Burkhard. «Ironisch gegen die Schrecken der Existenz. Ein letztes Gespräch mit Danilo Kiš». Schreibheft 1995, 46. S. 21–231. Hier S. 22.

311

Для самого себя, как переживающего Я, рассказчик характеризует этот защитный механизм в качестве «привычки», позволяющей почти равнодушно переносить вид голодающих, умирающих людей (ср. с. 111, 126).

Šklovskij V: Sentimentale Reise. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974. S. 105.

313

Virilio Paul. Fahrzeug // Aisthesis. Wahmehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais / Hg. Karlheinz Barck et al. Leipzig: Reclam, 1990. S. 47–72. Hier S. 49.

Это впечатление снова видится с иронической дистанции, когда рассказчик упоминает, что во время ходьбы он вспоминал иллюстрации из детских книг, изображающие путь каравана (Там же).

315

В «Сентиментальном путешествии» автор/рассказчик представляется как армейский инструктор в бронетанковых войсках, инструктор по вождению автомобиля, минер, политический оратор, подпольщик, писатель и литературный критик.

Bhabha Homi K. Of Mimicry and Man // Bhabha Homi K. The Location of Culture. London; New York: Routledge, 1994. S. 85–92.

317

Отец Шкловского был евреем, мать — дочерью немца и русской, чьи отцы, в свою очередь, являлись соответственно протестантским и православным пасторами. Деды и бабушки Шкловского говорили по-немецки, по-русски и на идише. Так в генеалогическом древе сошлись три национальности, три языка, три религии или конфессии.

Hansen-Löve A. Der russische Formalismus. S. 552.

319

Ibid.

320

«И вся моя жизнь из кусков, связанных одними моими привычками» (С. 261).

321

Wagner-Egelhaaf M. Autobiographie. S. 80 (со ссылкой на: *Meyer Eva.* Autobiographic der Schrift. Frankfurt am Main: Stroemfeld / Roter Stem, 1989).

Hansen-Löve A. Der russische Formalismus. S. 584.

323

Не обозначая своей темы конкретно, Шкловский позднее утверждает: «Хорошие книги получаются тогда, когда человеку нужно во что бы то ни стало одолеть темы, когда он мужественен. И это называется вдохновением. Так я написал „Сентиментальное путешествие“. *Zoo* я написал иначе». См. статью Шкловского в книге «Как мы пишем: Андрей Белый, М. Горький, Евг. Замятин и др.» / Е. В. Кузьмина. М., 1930. (М.: Книга, 1989. С. 184–188. Здесь с.187 и след.).

Согласно Альфреду Опитцу (Reiseschreiber. Variationen einer literarischen Figur der Moderne. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1997. S. 72), травелог слагается из «развития трех референций — реальность путешествия, путешествующий писатель и читатель/публика, которые предполагаются как реально существующие и одновременно проецирующиеся в специфический процесс взаимодействий». С моей точки зрения, здесь можно добавить в качестве следующих составляющих (предшествующих или синхронных) медиальный контекст, а также историю топологической реальности. Критерием *путешествия* являются добровольность, использование средств передвижения и определенный интерес к получению знаний. По этой причине в случае депортации, например, нельзя говорить о «путешествии»; определение «путешествия» как «движения из пункта А в пункт Б» тоже недостаточно, ибо в таком случае каждая прогулка или стометровая пробежка считались бы путешествием.

325

«Всюду камни, / Ноги устали, / Ничего не видно — / Генрих Гейне». Эта гостевая книга позднее сыграла свою роль и в «Путешествии по Гарцу» (1824): хотя это был «не Коран», но «глупостей в ней оказалось достаточно». И «по этой книге было видно, как ужасно, когда филистерское отребье, как, например, здесь, в Брокене, берется за поэзию». «Шел наверх — на горе туман, шел вниз — в голове туман» — и этот квази-травелог в малом формате — «обычная острота, которой здесь щеголяют сотни людей». (Ср.: *Гейне Г.* Собр. соч.: В 6 т. М.: Художественная литература, 1982. Т. 3. С. 62–63. Перевод с нем. В. Станевич).

Мандельштам О. Сочинения / П. Нерлер. М.: Художественная литература, 1990. Т. 2. С. 217, 223, 234. Далее — *Мандельштам О.* Сочинения.

Крымским текстом я хочу назвать его разные проявления — такие как мифы (об Артемиде, Ифигении и др.), литературные тексты, мемуары, путевые отчеты, дневниковые записи, письма, фильмы (например, снятый в 2003 году А. Попогребским и Б. Хлебниковым фильм-путешествие «Коктебель») и пр., — входящие в интермедиальный дискурс, где текст и пространство вступают во взаимодействие. Для А. Люзыго, напротив, русская литература является всеохватывающим понятием, в которое вписывается и *Крымский* текст. Ср.: *Люзый А.* Крымский текст в русской литературе. СПб.: Алетейя, 2003.

Jilge Wilfried. «Krim (Крым)». Lexikon der russischen Kultur / Hg. Norbert Franz. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002. S. 244–248. Далее — Lexikon der russischen Kultur.

329

Отрицание исторических традиций покоренного народа (в данном случае татар) — типичная примета колониального дискурса, как его изобразил Эдвард Сайд в работах «Ориентализм» (1978) и «Культура и империализм» (1993). Покорение и русификация Крыма идеологически и пропагандистски базировались на оппозиции: активный Запад versus инертный Восток, прогрессивность versus отсталость, цивилизация versus варварство. Эта дихотомия легла в основу и устроенной Потемкиным грандиозной инсценировки — «путешествия в Тавриду», которое было предпринято в 1787 году Екатериной II в сопровождении иностранных послов и кайзера Йозефа II и во время которого ей и мировой общественности должны были быть продемонстрированы успехи русской «колонизации». Ср.: *Jobs! Kerstin S.* Die Taurische Reise von 1787 als Beginn der Mythisierung der Krim// Archiv für Kulturgeschichte. 2001. № 1. S. 121–144.

Frank Susi. Süden (юг) // Lexikon der russischen Kultur. S. 434–435.

Ibid. S. 434.

Engel Christine. Construction of Russian Identity in Feature Films on the War in Chechnya Vortrag beim ICCEES-Kongress. Berlin. Juli 2005. Ungedr. Manuskript. S. 1.

Waldenfels Bernhard. Topographie des Fremden. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. S. 140.

334

«What are we dealing with in Mandelstam's creative autobiography is *impersonal* memory, the kind of memory that since antiquity has been related to the mythological figure of Mnemosyne and the Platonic understanding of *anamnesis»,* — подчеркивает Леон Барнет в своей статье «The Guests of Reality: Mandelstam and Anamnesis» // Mandelstam Centenary Conference / Hg. Robin Aizlewood / Diana Myers. Tenafly: Hermitage Publishers, 1994. S. 155–172. Hier S. 155.

Schmid Ulrich. Ichentwürfe. Zürich: PANO, 2000. S. 396.

Мандельштам О. Сочинения. Т. 2. С. 201–205. Здесь с. 203.

Мандельштам О. Сочинения. Т. 2. С. 41.

Там же. С. 45.

Мандельштам О. Сочинения. «Tristia». Т. 1. С. 107–138.

«In the kingdom of Persephone-Proserpina all earthly colors are engulfed by black»; «here, too, the black sail unfolds, the shroud of things earthly, a projection screen for the, vospominanija‘ which remain on this side of the River Lethe, which must be crossed with the same black sailboat», — пишет Ханзен-Леве в своей статье «Mandel’shtam’s Thanatopoetics» // Readings in Russian Modernism / To Honor V. F. Markov. Hg. Ronald Vroon / John E. Malmstad. Moskva: Nauka, 1993. S. 121–157. Здесь S. 143.

341

Rothe Hans. Mandl'štam — Argonaute und Odysseus. Ricerche Slavistiche, (1995), XLII. S. 347–395. Hier S. 391.

342

Связь мифов о Золотом руне аргонавтов и Одиссее, конструктивных для поэтики путешествия Мандельштама, была инспирирована 31-м сонетом собрания «Les Regrets» поэта Плеяды Жоашена Дю Белле (1522–1560), у которого Одиссей возвратился «знаний и мудрости полный»: «Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage, / Ou comme celui-là qui conquit la toison, / Et puis est retourné, plein d'usage et raison, / Vivre entre ses parents le reste de son âge!» (Цит. по: *Мандельштам О.* Сочинения. «Tristia». Т. 1. С. 212).

343

«Тезей должен был при возвращении в Афины натянуть белые паруса, если борьба с критским минотавром закончилась победой, а так как по ошибке были натянуты черные, Эгей, отец Тезея, в отчаянии бросился со скалы Акрополя», — пишет Р. Дульти в своем комментарии к «Tristia» (см.: Там же. С. 212–213.

Мандельштам О. Сочинения. Т. 2. С. 182.

345

С. Г. Шиндин в статье «Город в художественном мире Мандельштама: пространственный аспект» (Russian Literature, 1991, 30. С. 481–500, здесь С. 182) указывает на соотношение *дороги* и *города* как на потенциал динамической системы в поэтике Мандельштама. Сюда относится и образ «табора» — компромисс между динамическим и статическим принципами.

346

Мандельштам О. Сочинения. Т. 1 (см. примеч. 3 /В фале — примечание № 326 — *прим. верст.*/). С. 127–128.

347

См. академический Словарь русского языка. М.: Русский язык, 1984. Т. 4. С. 777.

Четыре прозаических очерка «Феодосии» цитируются по изданию: *Мандельштам О.* Сочинения. Т. 2. С. 50–58.

349

Там же. С. 55.

Мандельштам О. Сочинения. Т. 2. С. 56.

351

В основании образа (точно так же, как в стихотворении «Золотистого меда струя») лежит традиционное для представителя русского образованного общества восприятие Крыма «как субститута Греции», замечает Сергей Аверинцев в статье «Золотого меда струя из бутылки текла…» (Mandelstam Centenary Conference (см. примеч. 10 /В фале — примечание № 333 — *прим. верст.*/). С. 18–20). Он указывает и на стихотворение Мандельштама, написанное в Крыму в 1915 году «Бессонница. Гомер. Тугие паруса», которое концентрируется вокруг воплотившейся метафоры: после прочтения списка кораблей в «Илиаде», Черное море подступает к изголовью бессонного лирического Я. Рената Лахман в своей книге «Gedächtnis und Literatur» (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990. S. 394–403) дала удачную интерпретацию этого стихотворения; правда, здесь явно отсутствует ссылка на дантевскую *Divina Commedia,* где заключительный стих *Paradise* строка «l'amor che move il sole e l'altre stelle» («любовь движет солнце и светила») образует исходный любовно-теологический посыл для строки 9: «И море, и Гомер — все движется любовью» в стихотворении Мандельштама, соединяющем (культуру) море и Гомера «a*mor(e)*» по принципу анаграммы. Ср.: *Мандельштам О.* Камень. Ранние стихотворения 1908–1915.

352

По сообщению Э. С. Гурвич, в Феодосии был художник по имени Моисей, или же Мозессо. Ср.: *Мандельштам О.* Сочинения. Т. 2. С. 404.

353

Бернхард Вальденфельс в «Топографии чужого» (см. примеч. 10 /В фале — примечание № 333 — *прим. верст.*/) пишет о разных ступенях чужого; при этом в качестве самой экстремальной представляет «радикальное отчуждение» (С. 36–37), при котором между своим и чужим не остается ничего общего.

«Osteuropa», 2004, 12: Vernichtung durch Hunger. Der Holodomor in der Ukraine und der UdSSR. Berlin: Wissenschaftsverlag. Статьи Рудольфа А. Марка, Герхарда Симона, Эгберта Яна, Владимира Тендрякова, Станислава Кульчецкого, Рикарды Вульпиус, Николауса Катцера, Юрия Шаповала, Вильфреда Ильге, Валерия Васильева, Рольфа Гебнера и Дмитро Злепко.

355

Мандельштам О. Сочинения. Т. 1 (см. примеч. 3 /В фале — примечание № 326 — *прим. верст.*/). С. 196–197.

«Анаграмматика в смысле де Соссюра и его последователей обозначает исходный принцип поэтического изображения, действительного для поэзии и прозы». Анаграмма «в широком смысле является текстоорганизующим принципом, который не ограничивается перемещениями одного слова, но поднимается на вторую, скрытую ступень смыслового уровня текста». «Очевидный текст фонетически строится при помощи разрозненных возвращающихся элементов, которые вместе с буквенным, то есть звуковым материалом образуют тематически важное слово *(mot-thème)* или множество таких слов», причем независимо от лишних или отсутствующих букв (ср.: *Greber Erika.* Textile Texte. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2002. S. 171).

Подобно увлечению поэта во время революции и Гражданской войны классической древностью, «наукой Эллады», как сказано в стихотворении «Золотистого меда струя». В своей статье «Mandelstam and Motifs from Classical Antiquity» (Mandelstam Centenary Conference. S. 308–317. Здесь S. 316) Ганс Роте замечает: «One will find that this very classical antiquity gave him the means to understand his age, marked as it was by destruction and death. Classical antiquity offers a kind of model for salvation from the deathly peril of time and history».

Sippl Carmen. Reisetexte der russischen Moderne. Andrej Belyj und Osip Mandel'štam im Kaukasus. München: Otto Sagner, 1997. S. 221.

359

Мандельштам О. Разговор о Данте: Наброски к «Разговору о Данте» (Записная книжка) // Мандельштам О. Сочинения. Т. 2. С. 176–193. Здесь с. 193.

Мандельштам О. Собр. соч.: В 3 т. / Г. П. Струве, Б. А. Филиппов. Washington: Inter-Language Literary Associates, 1969. Т. 3. С. 169.

361

Там же. С. 136.

Там же. С. 134.

Мандельштам О. Собр. соч.: В 3 т. / Г. П. Струве, Б. А. Филиппов. New York: Inter-Language Associates, 1966. Т. 2. В дальнейшем цитаты из этого издания даются в тексте.

В связи с концептом мемуарных записей ср. в особенности эссе «Слово и культура» и «О природе слова»: *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. С. 264–269 и 283–301.

365

О понятии и поэтике «орнаментальной» прозы в особенности см.: *Schmid Wolf*. Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Èechov— Babel' — Zamjatin. New York; Frankfurt am Main: Peter Lang, 1992 (Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen. Bd. 2).

Lukács Georg. Die Theoric des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuth über die Formen der großen Epik. Darmstadt: Luchterhand, 1963. S. 35.

Dutli R. «Reisekunst»: Mandelstam O. Armenien, Armenien // Osip Mandelstam. Gespräch über Dante. Gesammelte Essays II. 1925–1935. Aus dem Russischen übertragen und herausgegeben von R. Dutli. Zürich: Ammann, 1991. S. 205. (Далее — *Dutli R.* «Reisekunst»).

Мандельштам О. «Армения» // Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. С. 150–155. Здесь с. 155.

Мандельштам О. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. С. 166.

Цит. по: *Dutli R.* «Reisekunst». S. 220.

Ibid. S. 210.

Цит. по: *Гончар Н. А.* Путевая проза Андрея Белого и его очерк «Армения» // Белый Андрей. Армения. 2-е изд., доп. Ереван: Наири, 1997. С. 141. (Далее — *Белый А.* Армения).

Ср. там же. С. 143.

Белоус В. Г. Петроградская Вольная философская ассоциация (1919–1924) — антитоталитарный эксперимент в тоталитарной стране. М.: Магистр, 1997. С. 4.

Белый А. Одна из обителей царства теней. Пг., 1924. С. 34.

Ср. здесь предисловие Венцеля Михаэля Гетте в кн.: *Belyj Andrej.* Verwandeln des Lebens. Basel: Zbinden, 1977. S. 509.

Белый А. Почему я стал символистом //Белый Андрей Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 418–492. Здесь с. 483. (Далее — *Белый А.* Почему я стал символистом).

378

Воспоминания Белого о Рудольфе Штейнере впервые напечатаны в 1975 году на немецком языке под названием «Verwandeln des Lebens» в переводе с оригинала Светланы Гейер (см. примеч. 5 /В фале — примечание № 376 — *прим. верст.*/). Эта книга воспоминаний содержит восхваления почитаемого «доктора» и подтверждает, что разрыв Белого со Штейнером носил временный характер.

Подробнее об активной публицистической деятельности Белого см.: *Анчугова Т. А.* Выступления Андрея Белого в конце 20-х — начале 30-х годов // Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. М.: Советский писатель, 1988. С. 663–678. (Далее: *Белый А.* Проблемы творчества).

См. предисловие к кн.: Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка / Публ., вступ. статья и коммент. А. В. Лаврова и Джона Малмстада. СПб.: Атенеум, Феникс, 1998. В особенности см. с. 9. (Далее — Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка).

Цит. по: *Белый А.* Проблемы творчества. С. 10.

Так, в письме к Б. Н. Зайцеву читаем: «…лично считаю очерк — удачным и цельным: и по композиции, и по материалу, и по стилю» (*Белый А.* Армения. С. 126).

383

Белый А. Почему я стал символистом… С. 435. Здесь и далее выделено в оригинале.

Белый А. Почему я стал символистом… С. 435.

Там же. С. 446.

Там же. С. 489.

Там же. С. 418.

Ааге Ханзен-Леве различает три модели символизма, которые в основном выстраиваются по временному принципу: мистическая (diabolisch), мифопоэтическая и гротескно-карнавальная. См.: *Hansen-Löve A.* Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. I. Band. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1989. S. 5.

389

О значении живописи в искусстве слова А. Белого см.: *Завадская Е. В.* UT PICTURA POESIS Андрея Белого // Андрей Белый. Проблемы творчества. С. 461–469.

Sippl Carmen. Reisetexte der russischen Moderne. Andrej Belyj und Osip Mandel'štam im Kaukasus. München: Otto Sagner, 1997. S. 157. (Далее — *Sippl Carmen.* Reisetexte).

Белый А. Армения. С. 31.

См.: *Sippl Carmen.* Reisetexte. S. 110.

Белый А. Проблемы творчества. С. 463.

См.: *Sippl Carmen.* Reisetexte. C. 155.

Белый А. Ветер с Кавказа. М.: Федерация, 1928. С. 180–181. (Далее — *Белый А.* Ветер с Кавказа).

Там же. С. 52 и дальше.

Там же. С. 13.

Белый А. Ветер с Кавказа. М.: Федерация, 1928. С. 49.

Там же. С. 7.

Белый А. Ветер с Кавказа. М.: Федерация, 1928. С. 6.

Белый А. Проблемы творчества. С. 670.

Ср.: *Sippl Carmen. Reisetexte.* S. 41.

Белый А. Ветер с Кавказа. С. 145–146.

Там же. С. 67.

Там же. С. 38.

Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 517.

Белый А. Ветер с Кавказа. С.96.

См.: Там же. С. 97.

409

Там же. С. 49.

Белый А. Ветер с Кавказа. С. 51 и дальше.

411

Там же. С. 107.

412

«…Воронцов для защиты Тифлиса лес снес; оголилася местность на много верст; сползы чеченцев рискованней стали» (*Белый Андрей.* Ветер с Кавказа. С. 107).

Sippl Carmen. Reisetexte. S. 140.

Остановки следующие: «Нагорная Армения», «Эриванская долина», «Эривань», «В кривых переулках», «Эчмиадзин», «Айгер-Лич», «Производства», «Севан — Дилижан — Караклис». Подробнее см.: Там же. С. 119–140.

Белый А. Армения. С. 33.

Там же. С. 43–44.

Sippl Carmen. Reisetexte. S. 140.

Белый А. Армения. С. 45.

Белый А. Армения. С. 22–23.

Белый А. Армения. С. 52, 56–57, 34–35, 83.

Белый А. Ветер с Кавказа. С. 99.

Белый А. Армения. С. 121–122.

Белый А. Ветер с Кавказа. С. 227–228.

Белый А. Ветер с Кавказа. С. 75.

425

Там же. С. 255.

Там же. С. 228.

Белый А. Армения. С. 19.

Белый А. Армения. С. 21.

429

См., в частности: *Studnitz Cecilia von.* Mit Tränen löschst du das Feuer nicht. Maxim Gorki und sein Leben. Düsseldorf: Droste, 1993. S. 218 f (Далее — *Studnitz Cecilia von.* Mit Tränen löschst du das Feuer nicht); *Yedlin Tovah.* Maxim Gorky. A Political Biography. Westport / Connecticut, London: Prager, 1999. S. 178. (Далее — *Yedlin Tovah.* Maxim Gorky.)

430

«Кроме идеологических разногласий можно еще […] отметить, что Горький никогда не называл себя эмигрантом и постоянно противился использованию этих разногласий в „другом лагере“» (*Imendörffer Helene.* [Предисловие к]: *Gorki Maxim.* Autobiographische Romane. München: Winkler 1972. S. XXIII).

Yedlin Tovah. Maxim Gorky. S. 239.

Подробнее об этом см.: *Шимский А.* Горький и советский очерк. М.: Советский писатель, 1962; *Пельт В. Д.* М. Горький — журналист. 1928–1936. М.: Издательство МГУ, 1968; *Guski A.* Literatur und Arbeit. Produktionsskizze und Produktionsroraan im Rußland des 1. Fünfjahrplans (1928–1932). Wiesbaden: Harrassowitz, 1995. S. 81 ff., 172 ff. (Далее — *Guski A.* Literatur und Arbeit.)

Максим Горький. Собр. соч.: В 30 т. М.: Художественная литература, 1952. Т. 17. С. 482. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.

См. об этом: *Ваксберг А.* Гибель буревестника. М. Горький: последние двадцать лет. М.: Terra Sport, 1999. С. 244. Далее — *Ваксберг А.* Гибель буревестника.

Достаточно вспомнить путешествие по Крыму Екатерины II (1787).

Studnitz Cecilia von. Mit Tränen löschst du das Feuer nicht. Утверждение Аркадия Ваксберга (см. указ. соч., примеч. 6 /В фале — примечание № 434 — *прим. верст.*/) о том, что на каждом русском вокзале, где проходил поезд Горького, стояли одни и те же люди и повторялись одни и те же речи, кажется более вдохновленным мотивами гоголевского «Ревизора», нежели фактическими источниками, поддающимися проверке. Спонтанное воодушевление народных масс при виде Горького было засвидетельствовано и многими западными очевидцами.

Гете И.-В. Собр. соч. М.: Художественная литература, 1980. Т. 9. С. 139–140 (перевод с немецкого Наталии Ман).

Ср.: *Studnitz Cecilia von.* Mit Tränen löschst du das Feuer nicht (см. примеч. 1 /В фале — примечание № 429 — *прим. верст.*/). S. 222.

439

Такое название носил издаваемый в 1920-е годы Александром Воронским ведущий русский литературный журнал; еще до своего возвращения Горький время от времени писал для него статьи.

И этот благословляющий жест, чья символичность напоминает о крещении Руси апостолом Андреем, был, по замыслу Кремля, важной функцией горьковского путешествия. Его перформативное сходство с актом крещения не в последнюю очередь указывает на близость названию «По Союзу Советов», которое сходным образом нарушает семантику автоматически возникшего через десять лет после Октябрьской революции политического обозначения «Советский Союз» (как это сделал и Лебедев-Кумач в своем тексте гимна Советского Союза. См., в частности: *Guski A.* Die Hymne der Sowjetunion und ihre Kontexte // Zeitschrift für Slawistik 1996. № 41. S. 150–165).

441

О распространении этого мифа см.: *Груздев И.* Жизнь и приключения Максима Горького по его рассказам. Berlin; Leipzig: Volk und Wissen. 1946. Passim; *Ludwig Nadežda.* Maxim Gorki. Sein Leben und Werk. Berlin: Volk und Wissen, 1971. S. 20f.

Сюда можно добавить, что такие места, как Баку и Тифлис, символизировали не только юность Горького, но и раннюю деятельность Сталина alias «Коба» в политическом подполье дореволюционной России. Аркадий Ваксберг предполагает (с. 230, см. примеч. 6 /В фале — примечание № 434 — *прим. верст.*/), однако без убедительных доказательств, что за выбором Горького путешествовать летом в «столь опасное для его здоровья место» скрывалось тайное намерение встретиться со Сталиным в его резиденции в Сочи, чтобы поговорить о последствиях политики коллективизации.

Clark Katerina. The Soviet Novel. History as a Ritual. Chicago/ London: University of Chicago Press, 1981. Поскольку все современное обретает смысл, только исходя из того, что ему предшествовало (мрачное прошлое), и из того, что за ним последует (сияющее будущее), можно и здесь с полным правом применить ту же смысловую схему, которая определяется полюсами «прежде» vs. «теперь». Усиливающееся вытеснение настоящего предвосхищением лучшего будущего ведет к тому, что социальные явления все более «депрезентируются» и исчезают в перспективе социальных возможностей. Именно поглощение реальности потенциальностью, с одной стороны, и темным прошлым — с другой, структурно соответствует в очерках Горького редукции тела как привилегированного феномена восприятия от Я-в-настоящем до почти нулевой отметки.

Как, например, в Соловках: «Хороший, ласковый день. Северное солнце благосклонно освещает казармы, дорожки перед ними, посыпанные песком, ряд темно-зеленых елей, клумбы цветов, обложенные дерном. Казармы новенькие, деревянные, очень просторные; большие окна дают много света и воздуха» (С. 207).

Ср., в частности: *Guski A.* Literatur und Arbeit. S. 174f.

Солженицын А. Архипелаг ГУЛАГ. 1918–1956. Опыт художественного исследования. Paris: YMCA-Press, 1974. Т. 3–4.

Об этом см. также: http://www.solovki.org/de/index.html. За это указание приношу свою благодарность Барбаре Вурм.

Ваксберг А. Гибель буревестника. С. 223.

449

«Суть в том, что я искреннейше и непоколебимо ненавижу правду, которая на 99 процентов есть мерзость и ложь… Я знаю, что 150-миллионной массе русского народа эта правда вредна и что людям необходима другая правда» Цит. по: *Ваксберг А.* Гибель буревестника. С. 223.

450

«Я никогда не записываю того, что слышу и вижу, надеясь на мою зрительную память и вообще на уменье помнить» (С. 120).

451

Ср., в частности: *Baberowski Jörg.* Der rote Terror. Die Geschichte des Stalinismus. München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2003. S. 122: «Показательный процесс был зерном сталинской культурной революции. Можно даже сказать, что большевики обставляли публичность как показательный процесс и подчинили общество ритуалу обвинения, раскаяния и наказания».

Здесь наиболее существенны статьи, появившиеся в журнале «Наши достижения» в 1934 и 1935 годах после Всесоюзной конференции, посвященной художественному очерку (июнь 1934). Если в 1934 году Борис Кушнер еще утверждал, что «факт и документ» и в литературе всегда занимают «доминирующую позицию», то в 1935 году Владимир Канторович вместо объективности «фотообъектива» требует от писателя «страстности». Ср.: *Schneider Martin.* Die Operative Skizze Sergej Tret'jakovs. Futurismus und Faktographie in der Zeit des 1. Fünfjahrplans. Dissertation: Bochum, 1983.

В дальнейшем цитаты из этого произведения даются по изданию: *Павленко П. А.* Собр. соч.: В 6 т. М.: Художественная литература, 1953. Т. 1.

Павленко П. Пустыня. М.: Советский писатель, 1935.

В дальнейшем цитируется по изданию: *Леонов Л.* Собр. соч.: В 5 т. М.: Художественная литература, 1954. Т. 4.

456

Канторович В. Проблемы художественного очерка // Новый мир. 1936. № 3. Напечатано под рубрикой «Литература и искусство». Далее — *Канторович В.* Проблемы художественного очерка.

Канторович В. Проблемы художественного очерка. С. 198.

Там же. С. 198–199.

459

Там же. С. 202.

Канторович В. Проблемы художественного очерка. С. 215.

Лавров Б. По непроторенным дорогам // Новый мир. 1935. № 1. С. 195. Далее — *Лавров Б.* По непроторенным дорогам.

Сельвинский И. Челюскиниана // Новый мир. 1937. № 1. Далее — *Сельвинский И.* Челюскиниана.

463

Там же. С. 114. По своему поэтическому методу текст Сельвинского явно следует авангардистской традиции: начиная со столь же эксплицитно тематизированной ориентации на оду, на ораторский тон, который был взят Маяковским почти два десятилетия назад в «Оде революции» (1918). Традиция Маяковского продолжается в синтаксических и графических фигурах (например, строках, расположенных лесенкой, или же в разбивке предложений на отдельные слова, после которых порой ставится точка). Оба приема применяются Сельвинским целенаправленно и лишь в определенных местах в качестве средства семантического подчеркивания.

Роболи Т. Литература путешествий // Русская проза / Б. Эйхенбаум, Ю. Тынянов. The Hague: Mouton, 1963 (Reprint von 1930). С. 42–72. Здесь с. 48 и след.

Wachtel Andrew. Voyages of Escape, Voyages of Discovery: Transformations of the Travelogue // Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age / Hg. Boris Gasparov / Robert P. Hughes / Irina Paperno. Berkeley: University of California Press, 1992. S. 128.

Ibid. S. 128.

467

О мазохизме психотипа соцреализма см.: *Смирнов И.* Психодиахронологика. М.: Новое литературное обозрение, 1994. С. 233 и след.

Это соответствует тому обстоятельству, что как раз русские, в течение многих столетий практиковавшиеся путешествия (например, изначально религиозная практика «странничества»), искоренялись в сталинскую эпоху: неконтролируемая, ненаправленная пространственная динамика должна была обязательно пресекаться. Ср.: «Странническая культура была уничтожена в период тоталитаризма […] блуждания преобразуются в телеологический путь автонегации» (*Смирнов И. П.* Генезис. Философские очерки по социокультурной начинательности. СПб.: Алетея, 2006. С. 243).

469

Беломорско-Балтийский канал имени Сталина. История строительства 1931–1934 / М. Горький, Л. Авербах, С. Фирин. М.: ОГИЗ, 1934. Reprint 1998. Б. М. С. 38. Далее — Беломорско-Балтийский канал имени Сталина.

Там же. С. 39.

471

Там же. С. 43.

Добренко Е. До самых до окраин // Искусство кино. 1996. № 4. С. 97–102. Далее — *Добренко Е.* До самых до окраин.

О понимании работы в советские 1930-е годы см.: *Григорьева Н.* Anima laborans. СПб.: Алетейя, 2005.

Так считает Ральф Дутли в своем предисловии к немецкому изданию «Путешествие в Армению» (*Mandelstam O.* Armenien, Armenien! Prosa, Notizbuch, Gedichte 1930–1933. Zürich: Ammann, 1994. S. 215). За публикацию последней части путевого очерка был уволен редактор журнала «Звезда», в котором она появилась.

475

Мандельштам О. «Записная книжка к „Путешествию в Армению“» (см. примеч. 23 /В фале — примечание № 474 — *прим. верст.*/). С. 64; *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 3 т. New York: Inter-Language Literary Associates, 1969. Т. 3: Очерки, письма. С. 149.

Мандельштам О. Собр. соч.: В 3 т. New York: Международное Литературное Содружество, 1971. Т. 2: Проза. С. 143.

Текст Мандельштама об Армении очень интересно отражает эту особенность современной советской литературы о путешествиях — разумеется, в специфически разорванной манере модернизма, — когда поэт постоянно переключается с Москвы на Армению и наоборот.

В известном смысле советско-сталинская модель путешествия и пространства предвосхищает признаки, которые теперь приписываются глобализированному пространству.

Симптоматично, что в этом тексте Шагинян исходит из сравнения человека с глубоко укорененным в почве растением, чья пространственная «подвижность» возможна только при разветвленности. Эти ветви уподобляются железнодорожным рельсам, по которым распространяется советизация. То, что подобным образом выстроенное пространство мало общего имеет со «свободой», становится ясно уже в самом начале произведения: «Человек обречен на дорогу». В сравнении «машинно-тракторной станции» (МТС — «три буквы» из заглавия) с лампой, распространяющей свой свет по определенному радиусу, внешнее пространство всей страны видится как внутреннее. Сами станции описываются как «гибриды» города и деревни — в этом их «новизна». Но эта новизна диаметрально противоположна старой пространственной организации России посредством «усадеб» («дворянских поселений в деревнях»), которые Шагинян имплицитно описывает в качестве открытых и, соответственно, полицентричных, так как ее прочная связь при всей своей «разветвленности» направляется железной дорогой в государственный центр. Поэтому короткий текст Шагинян — не более чем наглядное изображение сталинистской модели пространства как модели, закрепляющей и фиксирующей его (ср.: *Шагинян М.* «Тайна трех букв» // Шагинян М. Собр. соч.: В 9 т. М: Художественная литература, 1971. Т. 2. С. 767–808).

Ср.: *McCannon John.* Tabula Rasa in the North. The Soviet Arctic and Mythic Landscapes in Stalinist Popular Culture. The Landscape of Stalinism / Hg. Evgenij Dobrenko / Eric Naiman. Seattle/London: University of Washington Press, 2003. S. 244. Далее — *McCannon.* Tabula rasa.

Сельвинский И. Челюскиниана. С. 118 и след.

482

Печатные органы ЛОКАФа: в Ленинграде «Залп», в Москве с 1930 года «ЛОКАФ», который позднее был переименован в «Звезду». Об «оборонной литературе» см.: *Добренко Е.* Оборонная литература и Соцреализм: ЛОКАФ // Соцреалистический канон / Изд. Е. Добренко и Ханс Гюнтер. СПб.: Академический проект, 2000. С. 225–241.

483

Ср. Эмма Виддис (Emma Widdis), которая в своей книге «Visions of a New Land. Soviet Film from the Revolution to the Second World War» (New Haven/ London: Yale University Press, 2003; далее — Emma Widdis. Visions of a New Land) приводит контрастные сравнения советских фильмов 1920-х и 1930-х годов. По ее мнению, главная позиция фильмов 1930-х годов противопоставляется «изучающей» позиции 1920-х как «покорение». Относительно пространства вообще, включая мировое пространство, «покорение», конечно, проявляется уже в 1920-е годы — например, у так называемых биокосмистов. Однако там оно связывается с совершенно другой, противоположной моделью, о которой мы уже говорили, — моделью абсолютно безграничного, открытого, а значит, динамичного пространства. Ср.: *Hagemeister Michael.* Die Eroberung des Raums und die Beherrschung der Zeit // Die Musen der Macht / Hg. Jurij Murašov / Georg Witte. München: Wilhelm Fink Verlag, 2003. S. 257–284.

Относительно арктической тематики милитаристский дискурс присутствовал также в риторике средств массовой информации. Ср., например, уже цитированный очерк Канторовича «Проблемы художественного очерка» (см. примеч. 5). С. 199: «Чтобы заставить себя бороться за жизнь, надо бороться за большее, чем жизнь, — за цель экспедиции, за укрепление советского фронта в Арктике. […] В советской Арктике проходит революционный фронт борьбы за советскую страну, за будущее человечества». Ср. также: *McCannon.* Tabula rasa. С. 243 и след.

485

По поводу исторической связи между национальным государством и путевым отчетом в европейском модерне см.: *Brenner Peter J.* Einleitung // Der Reisebericht / Hg. Peter J. Brenner. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989. S. 24ff.

В противоположность большому количеству советских путевых очерков 1920-х годов «о Западе» — например, «Мое открытие Америки» (1926) Маяковского или «Сто двадцать дней на западе» (1928) Кушнера, — «Одноэтажная Америка» (1936) Ильфа и Петрова является скорее исключением. Хотя эта книга явно принадлежит традиции модернистского травелога, она все-таки подчиняется двум стратегиям: 1. уже указанного разрушения чужого при помощи марксистской диспозиции и 2. сатирической стратегии, на которую указывает уже название: Ильф и Петров явно полемизируют с другим травелогом 1933 года «Односторонняя Америка» А. Исакова. Было бы интересно провести сравнительный анализ целого ряда советских текстов об Америке с 1926 по 1936 год. К ним относится и написанный Пастернаком тоже в 1933 году «О'кей — американский роман».

Ср.: *Балина М.* Литература путешествий // Соцреалистический канон / Изд. Е. Добренко и Ханс Гюнтер. СПб.: Академический проект, 2000. С. 896–909 (далее — *Балина М.* Литература путешествий). Она приводит в примеры, начиная с конца 1920-х годов: «Монгольские очерки» (1929) В. Васильева; «Японские силуэты» (1930) И. Тайгина; «За рубежом: путевые впечатления» (1927) А. Иоффе; из середины 1930-х годов стоит упомянуть текст об Эфиопии «От Джибути до Аддис-Абебы» (Новый мир. 1936. № 1): без всякого интереса, бесконечно монотонно изображаются социальные обстоятельства в кромешно черных тонах.

Ср. *McCannon,* Tabula Rasa С. 243 и след.

Лавров Б. По непроторенным дорогам. С. 195 и след.

Самойлович Р. Л. В борьбе за Арктику // Новый мир. 1935. № 3. С. 213 и след.

Здесь следует заметить, что в 1930-е годы милитаристская терминология в теме Северного полюса не была исключительно советской приметой. За полярный регион действительно велась межнациональная борьба, и это обстоятельство отразилось во многих нерусских изображениях — например, в популярных немецких книгах по истории полярных экспедиций: *Berger Arthur*. Der Kampf um den Nordpol. Bielefeld; Leipzig: Veihagen & Kiasing, 1931, или: *Andrée S.A.* Dem Pol entgegen. Leipzig: Brockhaus, 1930.

492

Павленко П. А. На востоке (см. примеч. 2). С. 546. По указанным причинам Дальний Восток стал в середине 1930-х годов одной из самых официозных тем. О работе над нею убедительно просили писателей лично Сталин и Горький (например, П. Павленко, достигшему здесь первого большого успеха, предложил обратиться к этой теме Горький). Другие же, сами выбиравшие ее, могли поддержать свою пошатнувшуюся репутацию, как режиссер Довженко в фильме «Аэроград» (1935). До этого его критиковали за формализм в фильме «Земля», но уже сценарий «Аэрограда» еще до съемок фильма он обсудил в Кремле в личном присутствии Сталина и членов политбюро.

См. об этом: *McCannon.* Tabula rasa. S. 245.

Топоров В. Путь // Мифы народов мира. М.: Советская энциклопедия, 1988. С. 352 и след.; *Он же.* Пространство и текст // Текст: семантика и культура / Под ред. Т. Цывьян. М.: Институт славяноведения и балканистики, 1983. С. 227–284.

По сравнению с ними, средневековые путешествия пилигримов не являются «путешествиями во времени», то есть не темпорализуют пространство. Они считались движением между различными онтологическими сферами: между земным и небесным, трансцендентным миром, определявшим цели паломников, также не бывшие тогда «историческими» целями, не представлявшиеся в качестве памятников собственного культурного прошлого, но воплощавшие присутствие высших сфер бытия на земле.

496

Шагинян М. Тайна трех букв // Красная новь. 1934. № 1. С. 89.

Сельвинский И. Челюскиниана. С. 131.

Там же. С. 135.

Там же. С. 162.

Там же. С. 148.

В тематизации Дальнего Востока середины 1930-х годов они действительно важны. Практически во всех посвященных ему текстах и фильмах фигурируют представители туземных народов, находящихся на архаической ступени развития, с которыми связана важная сюжетная функция. С парадигматической точки зрения это проявляется, например, у Фадеева («Последний из удэге», 1929–1957), а также в «Комсомольске» Герасимова или у Павленко. Почти все без исключения, как и другие prima facie несоветские люди, они либо сразу превращаются в советских, либо обрекаются на гибель.

Павленко П. На востоке. С. 527.

503

Сельвинский И. Челюскиниана. С. 172.

Там же. С. 169. Выделено мной. — *С.Ф.*

Ср.: *Bockler St.* Grenze und Frontier: Zur Begriffs — und Sozialgeschichte zweier Schließungsparadigmen der Moderne // Der europäische Raum: Die Konstruktion europäischer Grenzen / Hg. Petra Deger. Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwiss., 2007. S. 25–48.

McCannon. Tabula rasa. С. 251 и след.

Сельвинский И. Челюскиниана. С. 151.

Павленко П. На востоке.

509

См.: *Леонов Л.* Дорога на Океан.

Сельвинский И. Челюскиниана. С. 131.

511

Там же. С. 137.

Павленко П. На востоке. С. 205.

513

Леонов Л. Дорога на Океан.

Павленко П. На востоке. С. 470.

515

Балина М. Литература путешествий. С. 898.

516

О дегеографизации и идеологизации пространства ср.: *Балина М.* Литература путешествий и *Widdis E.* Visions of a New Land.

517

Соглашаясь с Владимиром Паперным, Виддис называет модель пространства 1930-х годов «иерархической», «вертикальной» и «закрытой» (ср.: *Паперный В.* Культура два. Ann Arbor: Ardis, 1985); типичным отношением к пространству в 1930-е годы Виддис считает его покорение, в противоположность к «изучающему» отношению 1920-х годов. Ср.: *Widdis.* Visions (см. примеч. 32 /В фале — примечание № 483 — *прим. верст.*/). Гюнтер и другие говорят об абсолютной центрированности пространства (ср.: *Günther Hans.* Der sozialistische Übermensch. Stuttgart; Weimar, 1993). В соответствии с особой общностью центрированности и потенциальной эквивалентности всех мест / пространства/, а также специфической внутренней, пусть пунктирной, но в каждом пункте возможной динамикой, и темпорализацией абсолютно закрытых пространственных моделей, я хотела бы сказать здесь о совершенно специальном, идеально-абстрактном пространстве «frontier» и считать мое предложение дифференцирующим развитием других подходов.

Сельвинский И. Челюскиниана («прелюд 4»).

519

Ср.: *Добренко Е.* До самых до окраин. С. 101.

Павленко П. На востоке. С. 470.

521

Сельвинский И. Челюскиниана. С. 119.

Канторович В. Проблемы художественного очерка. С. 215.

Даже в тогдашних текстах, которые сами по себе мало имеют общего с арктической тематикой, является Амундсен. Так, в романе Вл. Набокова «Отчаяние» (Despair) рассказчик постоянно говорит о приписываемом ему сходстве с Амундсеном.

Конечно, для Сельвинского Амундсен не совсем герой: он человек, деформированный капитализмом, где отсутствует солидарность: «Фигура Амундсена! Монумент / На тему — гений и капитализм» (*Сельвинский И.* Челюскиниана. С. 147). Амундсен, покоритель Южного полюса, говорится в другом месте, из ненависти к своему ближайшему конкуренту Скотту, нарочно разрушил свой лагерь на полюсе и на его месте поставил щит с издевательской надписью: «Добро пожаловать!» (*Сельвинский И.* Челюскиниана. С. 117). Вследствие этого Амундсен выступает в поэме Сельвинского как противоположность командира челюскинской экспедиции Шмидта (см., например: Там же. С. 149).

525

Табидзе Т. Роальд Амундсен. Поэма / Пер. С. Спасского // Новый мир. 1936. № 3. С. 45–46.

Сельвинский И. Челюскиниана. С. 120.

Табидзе Т. Роальд Амундсен. С. 46.

Сельвинский И. Челюскиниана. С. 118.

529

Там же. С. 121.

Ср.: *Балина М.* Литература путешествий.

Sinjavskij Andrej. Iwan der Dumme. Vom russischen Volksglauben. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1990. S. 283ff.

532

Лотман Ю. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Лотман Ю. Избранные статьи. Таллинн: Александра, 1992. С. 407–412.

Сельвинский И. Челюскиниана. С. 151.

Сельвинский И. Челюскиниана. С. 176.

Беломорско-Балтийский канал имени Сталина. С. 569. Выделено мной. — *С.Ф.*

Там же. С. 568. Выделено мной. — *С.Ф.*

537

Там же. С. 570. Ср. очень похожую интерпретацию М. Балиной: «…описание советской тюрьмы адаптирует модель линейного нарратива […] и размыкает замкнутость тюрьмы, достигая при этом двойного эффекта: с одной стороны, линейный нарратив включает в себя все советское пространство и создает эффект „свободных заключенных“, с другой, все советское пространство начинает восприниматься как одна большая тюрьма» (*Балина М.* Литература путешествий. С. 903).

От произведений средневековых паломников советские травелоги сталинского времени также явно отличаются с многих точек зрения: тем, что их модель пространства не располагает символическим основанием трансцендентного; что пространство не имеет постоянного разделения на части; что земное пространство не восстанавливает память (паломник совершает эсхатологический «прыжок» из земной современности в «апокалипсическое» будущее), но при достижении цели настоящее преодолевается через (уничтожающую) трансформацию прошлого в будущее. Наконец, в отличие от паломника, советский путешественник не только не отказывается от своего социального статуса в мире, который он оставляет ради путешествия, но даже улучшает его.

Два других его крупных произведения — «Чевенгур» (1926–1929) и «Котлован» (1929–1930). В связи со Средней Азией следует назвать рассказ «Такыр» (опубликован в конце 1934 года), появившийся после первого путешествия в Туркмению. Он позволил Платонову вырваться из изоляции, но не вошел в ряд его шедевров.

Платонов А. П. Проза / Предисл. и коммент. Н. Корниенко. М.: Слово, 1999. С. 476. Далее: *Платонов А. П.* Проза.

541

В книге: *Ruder Cynthia Ann.* Making History for Stalin. Florida: University Press, 1998 — дается обширная информация по этому вопросу.

Аннинский Л. Откровение и сокровение, Горький и Платонов // Литературное обозрение. 1989. № 9. С. 11. Далее — *Аннинский Л.* Откровение и сокровение.

Эта «перековка» является любимейшей темой литературы, которая особенно высоко ценилась власть имущими: молодой писатель А. Авдеенко, принявший участие в путешествии, обязан своим успехом публикации автобиографического романа «Я люблю» (1933), в котором описал историю перевоспитания самого себя — уличного мальчишки — посредством приобщения к социалистическому труду в Магнитогорске.

544

Беломорско-Балтийский канал имени Сталина. История строительства / М. Горький, Л. Авербах, С. Фирин. М.: Гос. изд-во «История фабрик и заводов», 1934. В различных переизданиях 1934–1935 годов название упрощается: «Канал имени Сталина» и сопровождается портретом вождя в медальоне. Далее — Беломорско-Балтийский канал имени Сталина.

По всей видимости, цари отказывались от этого проекта, несмотря на его символическое значение, скорее по причине его недостаточной практической полезности, нежели из-за трудностей осуществления.

Авдеенко — один из немногих свидетелей, подробно описавших этот круиз в своих воспоминаниях под названием «Отлучение», появившихся в 1989 году.

Boétie Étienne de la. Discours de la servitude volontaire. Paris: Payot, 1978.

Книга сразу же была послана в библиотеки европейских столиц. Так, французская Национальная библиотека располагает сразу несколькими экземплярами разных выпусков.

Беломорско-Балтийский канал имени Сталина. С. 13.

550

«Мусорный ветер», не опубликованный при жизни Платонова, в 1966 году был напечатан вместе с его первым собранием сочинений, которое он составил из отвергнутого прежде, причем с оговоркой, что рассказ направлен против фашизма. На рукописи сохранилось зачеркнутое название «В 1933 году» (ЦГАЛИ. 2124. Оп. 1. Л. 73).

551

В недатированном письме (несомненно относящемся к марту 1934 года). См.: *Аннинский Л.* Откровение и сокровение. С. 16. Впоследствии Платонов более не упоминал об этом рассказе.

552

См. письма от 30 марта, 2 апреля 1934 года; цит. по: *Корниенко Н.* А. Платонов: Туркмения, страна иронии / Нация, личность, литература. М.: Наследие, 1996.

553

Рассказ был опубликован в сентябре 1934 года в журнале «Красная новь».

554

Дневниковая запись от 20 января 1935 года. Цит. по: *Корниенко Н.* История текста и биография А. Платонова // Здесь и теперь. 1993. № 1. С. 224.

555

В 1934 году в честь тысячелетия персидского поэта был опубликован новый перевод «Книги царей, Шахнаме». Новый перевод был комментирован Розенбергом, который готовил и издание 1904 года. Вдвойне вероятно, что Платонов имел представление об этом эпосе, противопоставляющем заслуги трудолюбивого народа всякого рода властителям.

Что касается интерпретации Платоновым туркменской культуры, то здесь следует указать на вступительное слово Роберта Чандлера к его английскому переводу «Джана»: *Platonov Andrey.* Soul. London: The Harvill Press, 2003.

557

Муравьев Н. Н. Путешествие в Туркмению и Хиву в 1819 и 1820 годах. М.: Типография Августа Семена, 1822. Издание снабжено приблизительной картой продвижения каравана и эскизами.

К изображению этой местности как ада причастна и картина Верещагина: пирамида из человеческих черепов, сложенная в пустыне, возвышается на фоне крепости, которая вполне могла быть Хивой.

559

Павел Павленко (1899–1951), который написал свой первый рассказ вместе с Борисом Пильняком, был официозным писателем, большим любителем путешествий и, вероятно, шпионом. Платонов высмеял его в своей пьесе «14 красных избушек» в образе Фученко. По возвращении из Средней Азии Павленко опубликовал два рассказа: «Пустыня» (1931) и «Путешествие в Туркменистан» (1932).

Павленко П. Путешествие в Туркменистан. М.: Московское товарищество писателей, 1933. С. 4–10.

561

Номера страниц, данные в тексте, восходят к изданию: *Платонов А. П.* Проза. С. 437–534.

Замечание автора в начале рассказа поясняет: «Джан — душа, которая ищет счастие (туркменское народное поверье)» (С. 438).

Можно предположить, что Платонов был знаком и с произведением Розенберга, появившимся в 1904 году в Петербурге.

Подобная биполярность двух братьев есть и в «Чевенгуре».

Бахтин М. К философии поступка // Бахтин М. Работы 1920-х годов. Киев: Next, 1994. С. 66.

Там же. С. 238.

Набоков Вл. Подвиг // С того берега. Писатели русского зарубежья. М., 1992. Т. 2. С. 355.

Ерофеев В. Энциклопедия русской души. Роман с энциклопедией. М., 2002. С. 207–208.

569

Там же. С. 67.

См. об этом: *Гаретто Э.* Путешествие и изгнание // Russian Literature. LIII (2003). S. 173–180.

Ремизов А. По карнизам. Белград, 1929. С. 39.

Степун Ф. Мысли о России // Степун Ф. Сочинения. М.: РОССПЭН, 2000. С. 332.

Сыроватко Л. Газданов — романист // Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1996. Т. 1. С. 657.

О ранних русских путешествиях в Европу см.: *Сивков К.* Путешествия русских людей за границу в XVIII веке. Антология. СПб., 1914. С. 8–22.

Ольшевская Л. А., Травников С. Н. «Умнейшая голова России…» // Путешествие стольника П. А. Толстого по Европе. 1697–1699. М.: Наука, 1992. С. 282.

Шестов Л. Тургенев. Michigan: Ardis. 1982. С. 15 и след.

Ср.: *Scheiler Irmgard.* Reisebeschreibung — Metafiktionale Verwendung in der Gegenwartprosa // Literaturwissenschafiliches Jahrbuch 43 (2002). S. 282ff.

Берберова Н. Курсив мой. М., 1996. С. 186.

Осоргин М. Земля // С того берега. Писатели русского зарубежья. Т. 1. С. 173.

См.: *Терапиано Ю.* Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924–1974). Париж; Нью-Йорк, 1987. С. 47–48.

581

Зайцев Б. Италия // Зайцев Б. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. С. 486, 516.

582

Газданов Г. Ночные дороги // Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. С. 637.

Гуль Р. Конь рыжий. Нью-Йорк, 1952. С. 229, 209.

Reissner Larissa. Briefe aus Berlin // Russen in Berlin. Literatur. Malerei. Theater. Film / Hg. Von Fritz Mierau. 1918–1933. Leipzig, 1987. S. 233.

585

Цветаева М. О Германии (Выдержки из дневника 1919 года) // Цветаева М. Избранная проза: В 2 т. Нью-Йорк, 1979. С. 128.

Там же. С. 130.

Цветаева М. Пленный дух // Цветаева М. Сочинения. М., 1984. Т. 2. С. 268–269.

Гаретто Э. Мемуары и тема памяти в литературе русского зарубежья // Блоковский сборник. XIII. Русская литература XX века: метрополия и диаспора. Тарту, 1996. С. 105.

589

Осоргин М. Земля // С того берега. Писатели русского зарубежья. Т. 2. С. 170.

Гуль Р. Конь рыжий. С. 188.

Вероятно, поэтому «русское время» часто рассматривается как «цикличное», «дворянско-родовое». См., в частности: *Parthe K.* Russian Village Prose: The Radiant Past. Princeton, 1992. P. 48ff.

592

Пильняк Б. Мне выпала горькая слава… Письма 1915–1937. М., 2002. С. 144, 153.

593

Гуль Р. Конь рыжий. С. 259.

Степун Ф. Бывшее и несбывшееся. Т. 1–2. М.; СПб., 1995. Т. 1. С. 20.

595

Гуль Р. Конь рыжий. С. 260.

Там же. С. 198.

Степун Ф. Мысли о России. С. 282.

Ходасевич Вл. Письма // Ходасевич Вл. Собр. соч.: В 4 т. М., 1997. Т. 4. С. 454.

599

См. подробно: *Блищ Н.* Автобиографическая проза А. М. Ремизова (Проблема мифотворчества). Минск, 2002.

Ремизов А. По карнизам. С. 19.

601

Белый А. Одна из обителей царства теней. М., 1924. С. 5–6.

Там же. С. 73.

603

Ходасевич Вл. Андрей Белый // Некрополь. Paris: YMCA-Press, 1976. С. 89.

Бахтин М. К философии поступка. С. 197.

605

Белый А. О «России» в России и о «России» в Берлине // Беседа (Берлин). 1923. № 1. С. 227.

Берберова Н. Курсив мой. С. 198.

Белый А. О «России» в России и о «России» в Берлине. С. 233.

608

Толстой А. Н. Писатели о себе // Новая русская книга (Берлин). 1922. № 4. С. 42–43.

609

Зайцев Б. Голубая звезда // Зайцев Б. Земная печаль. М., 1990. С. 330.

610

Шмелев И. «На пеньках» (Рассказ бывшего человека) // Шмелев И. Въезд в Париж. Белград, 1929. С. 104, 90.

Ремизов А. По карнизам. С. 79–80.

612

См.: *Эткинд А.* Толкование путешествий. Россия и Америка в травелогах и интертекстах. М., 2001. (Научное приложение к НЛО № 29). С. 13.

613

Имплицированное в обыденный язык понятое «двигаться в определенном направлении и возвращаться обратно» в своем изначальном смысле не сохранилось ни в немецком, ни в русском языке. В то время как этимон немецкого глагола «reisen» указывает на глагол «подниматься» (прорыв, подъем, восхождение; ср. Ориент), русский глагол «путешествовать» означает (торжественное) шествие по дороге (пути).

Совершенно иначе в игре слов у Деррида «revenir de», по-французски в смысле «zurechtkommen mit» (справиться, прийти вовремя), что удваивает мотив возвращения: физическое возвращение из путешествия в чужую страну (СССР) соответствует духовному возвращению, усвоению чужого в смысле интеграции в свое собственное. Ср.: *Derrida Jacques.* Moscou alter — retour. Paris: l'Aube, 1995. S. 44. Далее — *Derrida J.* Moscou aller — retour.

615

Ср.: *Kissel Wolfgang Stephan.* Die Metropolenreise als Hadesfahrt // Berlin; Paris; Moskau. Reiseliteratur und die Metropolen / Hg. Walter Fähnders / Nils Plath / Hendrik Weber / Inka Zahn. Bielefeld: Aisthesis, 2005. S. 227–251. Hier S. 228.

Терапиано Ю. Встречи. New York: Изд-во им. Чехова, 1953. С. 148.

617

Ср. возникший уже в эмиграции евразийский сборник «Исход к Востоку» (София, 1921).

«Посланниками» считали себя Зинаида Гиппиус, Нина Берберова, Иван Бунин, Юрий Терапиано и др.

Garzaniti Marcello. Die spirituelle Dimension der Reise in der Kiever Rus // Die Welt der Slaven. XLIII (1998). S. 229–238. Hier S. 234.

620

Лев Шестов в одном из писем Борису де Шлецеру. Цит. по: *Колер Гун-Брит.* Boris de Schloezer. Wege aus der russischen Emigration. Köln: Böhlau, 2003. S. 193.

Шестов продолжает здесь линию критики естественных наук в русском философском мышлении и не в последнюю очередь дает заметный импульс французскому экзистенциализму.

Неподвижность и вынужденное отсутствие личной активности выражены в самовосприятии эмигрантов: «Я не могу не думать. Может, и потому, что ничего не могу делать» (Архив Шестова в Париже, не опубликовано).

Очень сложную, смешанную форму образует в этом отношении евразийство, вдохновленное азиатской идентичностью России; другую разновидность представляет путевой отчет Бориса Шлецера, написанный как антиутопический очерк, берущий начало в дореволюционных мистических учениях, подобных философии Федорова.

Ср.: *Derrida J.* Moscou aller — retour. S. 40.

625

Носик Б. Привет эмигрантам, свободный Париж. М.: Интерпракс, 1992. С. 90.

Так, например, путешествие в Палестину Довида Кнута «Альбом путешественника» (1938) оказывается в области поисков нового духовного контекста; а записки Зинаиды Шаховской о путешествии в СССР в пятидесятые годы («Ma Russie habillée en URSS», 1958) расценивались особенно во Франции как оппозиция позитивным изображениям Советской России и соответствующим путевым запискам.

627

Вслед за близко дружившей с Терапиано поэтом и критиком Ириной Одоевцевой Ходасевич отвернулся от Терапиано после того, как тот назвал лирика Георгия Иванова «первым поэтом эмиграции». Разрыв сохранился и тогда, когда коллегиальные отношения Ходасевича и Иванова наладились.

628

Терапиано мы обязаны появлением различных антологий и воспоминаний, в том числе «Встречи» (1953), «Муза диаспоры» (1960), «Литературная жизнь русского Парижа за полвека» (1987).

629

Георгий Адамович замечал: «Я уверен, что из Терапиано может выработаться интересный и даже замечательный писатель. Но я далеко не уверен, что стихи — область, ему наиболее свойственная» (цит. по: *Адамович Г.* Литературные заметки I. СПб.: Алетея, 2002. С. 483). Ирина Одоевцева замечала, что он, вследствие недостаточного признания его поэзии, испытывал все возрастающее разочарование (ср.: *Одоевцева И.* На берегах Сены. Светлой памяти Юрию Терапиано // Русская мысль. 29.01.1981. С. 9).

Terapiano Georges. La Perse secrète. Aux sources du Mazdésme. Paris: Le courrier du livre, 1978.

631

«Позиция Юрия Терапиано в эмигрантской поэзии была *средне* и: Не любил он крайностей […]. Он предпочитал *золотую середину* […]» (*Иваск Ю.* Юрий Терапиано // Новый журнал. 1981. № 144. С. 142–144, здесь с. 143). Далее — *Иваск Ю.* Юрий Терапиано.

632

Иваск Ю. Юрий Терапиано. С. 142.

633

«Мечта о Крыме, о Черном море, — говорит Адамович, — не тоскливый бред, а видение, которое можно было бы расширить до бесконечности — *границ* нет, бытие беспредельно…» Цит. по: *Одоевцева И.* «Новый журнал» 82 (1966): С. 292–294. Здесь: с. 294.

Цит. по: *Иваск Ю.* Юрий Терапиано. С. 142.

635

Константин Мочульский комментирует: «В беспощадно-ясные часы бессонницы, поэт, „раненный совестью“, видит немощность своей души. И в этом покаянном обращении к самому себе, к своей душе, происходит чудо религиозного просветления» (*Мочульский К.* Юрий Терапиано. Бессонница // Современные записки. LVIII (1935). С. 477).

В 1951 году снова помещены в сборник «Странствие земное».

Ср.: *Johnston Robert H.* New Mecca, New Babylon. Paris and the Russian Exiles 1920–1940. Kingston: McGill-Queen's University Press, 1988. Несмотря на прежде позитивный поворот мотива бессонницы, в сборнике стихотворений «На ветру» с его темой экзистенциальной неустойчивости Терапиано изображает предельную точку сопротивления участи эмигрантов и охвачен глубоким пессимизмом: такие ключевые мотивы, как «чуждость», «тяжелые тучи», «равнодушие» и нескончаемое «падение на дно», пронизывают стихотворения, в которых надежда и оптимизм проявляются весьма эфемерно.

638

Ср.: *Струве Г.* Русская литература в изгнании. New York: Изд-во им. Чехова, 1956. С. 349. Соответствующие строки гласят: «Люблю тебя, проклинаю, / Ищу, теряю в тоске, / И снова тебя заклинаю / На страшном твоем языке» (цит. по: *Терапиано Ю.* Странствие земное. Paris: la Maison du livre étranger, 1951. С. 38). Далее — *Терапиано Ю.* Странствие земное.

Струве Г. Русская литература в изгнании. New York: Изд-во им. Чехова, 1956. С. 37.

640

В стихотворении Бальмонта «Челн томления» третья и четвертая строки звучат следующим образом: «Близко буря. В берег бьется / Чуждый чарам черный челн».

641

Ср.: *Goethe J. W.* Faust. Der Tragödie erster Teil (501–509). Ders Werke III. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998. S. 27. «Geburt und Grab, / Ein ewiges Meer, / Ein wechselnd Weben, / Ein glühend Leben, / So schaff' ich am sausenden Webstuhl der Zeit, / Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid». («Смерть и рожденье —/ Вечное море; / Жизнь и движенье / В вечном просторе. / Так на станке проходящих веков / Тку я живую одежду богов». Пер. Н. А. Холодковского).

642

Это указывает на стихотворение Лермонтова «Выхожу один я на дорогу» (1841).

643

Цит. по: *Терапиано Ю.* Странствие земное. С. 15.

То обстоятельство, что оцененный положительно «выход» в смысле преодоления негативного опыта и освобождения от его пут является ступенью духовного развития, которой Терапиано достиг только со временем, отражает стихотворение из цикла «На ветру» (1938). В «Письме» обозначенного цикла читаем: «Весь мир, как будто поневоле, / томится в скучном полусне. / Поехать в лес? Поехать в поле? / Теперь все безразлично мне». Терапиано представляет в этом цикле разочарованность эмиграции, о чем свидетельствуют многочисленные взятые из стилистического дискурса эмиграции и негативно переиначенные цитаты из стихотворений 2 и 4 («к светлой цели»; «дело нас в России ждет»; «воздухом вольным дышим»; «мы — в послании» etc.). В проблемном контексте разочарованной и разобщенной эмиграции пространственный выход не является действительным. Перед эмигрантами, которые воспринимают себя с экзистенциальной точки зрения как «чужих», уже не «посланников», а «проклятых судьбой» («странные гости везде»; «чужие»; «любимые нигде»; «обреченные судьбою»), снова возникает вопрос «куда?» в смысле упомянутого выше поиска новых возможностей возврата. «Пространственный» выход здесь бессилен; только духовный отрыв от русского контекста, последовательный отказ от физического возвращения открывает новые пути. В указании на пенистый песок и снежные горные вершины (в структурном отношении противопоставление «чужому небу» слова «лишь») все-таки уже обозначено вездесущее духовное измерение времени и пространства.

Используя концепт вездесущности, в контексте выше упомянутого кризиса культуры ex post Терапиано придерживается точки зрения, которая приписывает воспоминанию руководящую роль, нечто вроде «mémoire pure» Бергсона, придающего активному воспоминанию статус живого восприятия (ср.: *Bergson Henri.* Matière et mémoire. Paris: PUF, [4]1993.

646

Цит. по: *Одоевцева И.* Новый журнал. 82 (1966). С. 292–294. Здесь с. 294.

Так, Д. В. Иванов отсылает к русской энциклопедии мировых религий, в которой сообщается, что Терапиано до революции посетил Персию и там интенсивно общался с проповедником зороастризма (см.: *Иванов Д. В.* Тело света: http://zhumal.lib.ru/i/iwanow_d_w/svetochhtm.shtml (22.07.2006).

Terapiano Georges. La Perse secrète. Aux sources du mazdéizme. Paris: Le courrier du livre, 1978. S. 10. Далее: *Terapiano G.* La Perse secrète.

Кроме того, здесь можно предположить, что на роман Терапиано в тридцатые годы повлияло описанное Николаем Рерихом пребывание в Гималаях. Подтверждением этому у Терапиано служит переписанная им секвенция «Предание об Иссе Милостивом», так как Рерих считается одним из главных распространителей легенды о пребывании Иисуса в Индии.

Терапиано Ю. Путешествие в неизвестный край. Paris: Дом книги, 1946. С.11. (Далее — *Терапиано Ю.* Путешествие в неизвестный край.). Такого рода комментарий к «ненамеренному» рассказчик то и дело вставляет в текст, никак не формулируя конкретных намерений своих записей.

Kasack Wolfgang (Hg.). Lexikon der russischen Literatur im 20. Jahrhundert. Munchen: Otto Sagner, 1992. Sp. 1298.

652

Терапиано Ю. Путешествие в неизвестный край. С. 15.

«Мне нужно было надолго забыть самого себя» (Там же. С. 12; ср. с. 107). Resumé: «Я шел как пленник — и должен был возвратиться царем» (Там же. С. 109).

Ср.: *Марков Б. В.* Путешествие как признание другого // Путь Востока. Международная коммуникация (серия Симпозиум 30). СПб., 2003. С. 186–196. Здесь с. 188. Электронная версия: http://anthropology.ru/ru/texts/markov/east06_28.html (23.11.2005).

655

Как Шарль де Монтескье в «Персидских письмах» и Александр Радищев в своем известном «письме» «Путешествие из Петербурга в Москву», стоившем ему ссылки.

Терапиано Ю. Путешествие в неизвестный край. С. 7.

657

Terapiano G. La Perse secrète. S. 154 («На Востоке сам мастер часто придумывает для наглядности символический рассказ, ядром которого является духовное учение. Мастер, старающийся таким способом облегчить для своих слушателей, соответственно их личным возможностям, понимание определенного духовного принципа, зачастую рассказывает им сказку или апологию»).

658

В связи с этим см., в частности, стихотворение «Выйду в поле». Толкование метода монтажа у Адорно как «антитезы», в особенности по отношению к импрессионизму, проливает свет на комбинирование монтажа и импрессионизма у Терапиано: на самом деле у него происходит не отмена смысла, а подавление линейности изображения. Подобно монтажу киноленты, у Терапиано он осуществляется не гетерогенно, не «обрывом», но развитием различных возможностей, которые сами по себе не «бесполезны», но их аллегорический смысл открывается только в общем контексте (ср.: *Adorno Theodor* Asthetische Theorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. S. 232–233).

659

Терапиано Ю. Путешествие в неизвестный край. С. 22.

Там же. С. 107.

661

В своем некрологе Юрию Терапиано Ирина Одоевцева упоминает перевод французского романа, который, по крайней мере под этим названием, не удается разыскать (см.: *Одоевцева И.* Светлой памяти Юрия Терапиано // Новое русское слово. 1980. 24.08. С. 5). Каталог Французской Национальной библиотеки приводит под рубрикой «Терапиано» роман с французским названием «Samsara» (1978), но при этом вновь не указывается оригинальное русское название (как приведено в указателе — «Сансара»). Так как второй роман Терапиано не упоминается ни одним из комментаторов, возможно, речь идет об ошибке в каталоге, возникшей вследствие того, что «Samsara» является французским названием переработанного перевода «Путешествия в неизвестный край».

662

В тексте упоминается «колесо жизни», распространенный в Тибете образ при изображении вечного круговорота: в урагане жизни и вечных изменений Индия достигла наивысшей степени покоя, и тем, которым удается ее достичь, позволено выйти из «колеса» обыденной жизни (см.: *Терапиано Ю.* Путешествие в неизвестный край. С. 136).

663

Там же. С. 76.

Терапиано Ю. Путешествие в неизвестный край. С. 143.

665

Форма «пустой орех» — форма, в которой сначала обитал дух, — символизировала отмену различия между формой и содержанием (С. 143); ее отношение к целостности позволило Бахтину теоретически соединить взаимозаменяемость формы и содержания и присутствующую в эстетическом объекте творческую личность (*Bachtin Michail.* Das Problem von Inhalt, Material und Form im Wortkunstschaffen // Bachtin Michail. Die Ästhetik des Wortes / Hg. Rainer Grübel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979. S. 95–111). Концепт круговорота новых рождений должен был в принципе исключить двоякое понимание формы и содержания, против которого выступал Бахтин.

666

Терапиано Ю. Путешествие в неизвестный край. С. 168.

Там же. С. 10.

668

Терапиано Ю. Путешествие в неизвестный край. С. 104.

669

Там же. С. 164.

Там же. С. 134–135.

671

Там же. С. 98–99. Челн с черными парусами возвращает к уже цитированному стихотворению Бальмонта «Челн томления».

672

Терапиано Ю. Путешествие в неизвестный край. С. 69.

673

Ср.: *Benjamin Walter*. Über einige Motive bei Baudelaire // Benjamin Walter. Charles Baudelaire. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974. S. 105.

Терапиано Ю. Путешествие в неизвестный край. С. 163.

Там же.

См. наиболее полную библиографию в изданиях: *Иванов Г.* Стихотворения. СПб.: Академический проект. Новая библиотека поэта, 2004 (научный аппарат А. Ю. Арьева); *Крейд В. П.* Георгий Иванов. М.: Молодая гвардия, 2007.

677

Здесь и далее в скобках даются номера страниц публикации цикла очерков «По Европе на автомобиле» в издании: *Иванов Г.* Собр. соч.: В 3 т. / Сост. Е. В. Витковский и В. П. Крейд. М.: Согласие, 1994. Т. 2.

Упоминание о «советской орфографии» очень существенно для Г. Иванова. Русская эмиграция стремилась сохранить в своих изданиях дореволюционную орфографию, которая, в отличие от упрощенной советской, в большей степени сохраняла этимологическую память языка. Тот факт, что русские нацисты перешли на «советскую орфографию», свидетельствует об их бескультурье.

679

Адом в данном случае является промышленная Бельгия, через которую путешественники попадают в Арденны.

Иванов Г. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. С. 448.

681

Это была эпоха, когда еще играли роль прежние поэтические связи. Подписал командировку Адриан Пиотровский — переводчик и литературовед, который начинал со стихов в «Цехе поэтов».

Иванов Г. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. С. 454.

Образы качки, морской болезни напоминают о том, что несколько лет спустя Ж.-П. Сартр опишет в своем романе «Тошнота» по поводу переживания Рокантеном экзистенции. Заметим сразу, что наряду с определенным сходством здесь есть и принципиальное различие. В отличие от немотивированного переживания Рокантена, тошнота автобиографического героя Г. Иванова имеет свою причину, которой является утрата России. При осмыслении утраты конкретные детали — бегство от враждебного режима, нищеты и пр. — поглощаются пониманием ее глобального характера.

См. по этому поводу комментарии Георгия Мосешвили к «Распаду атома», где приведены примеры заимствования некоторых образов и понятий из очерков «По Европе на автомобиле» (*Иванов Г.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. С. 443–447).

685

Переписка через океан Георгия Иванова и Романа Гуля // Новый журнал. 1980. № 140, сентябрь. С. 192. Процитированное письмо датируется 29 июля 1955 года.

686

В русском языке возможна игра слов между «оплатить», то есть «заплатить», и «отплатить», что означает «отомстить». Г. Иванов явно подразумевает эту игру слов, когда пишет о том, что «должна» сделать Германия.

687

Сравним с отрывком о Бироне: «От большевистского владычества сохранилась фотография: набальзамированная, высохшая кукла Бирона стоит во весь рост у стены: на голове немецкая каска, в провале рта — трубка, по бокам два хохочущих красноармейца» (С. 327).

Если в «Распаде атома» можно увидеть своеобразное преломление «литературы путешествий», то, разумеется, речь идет о «блужданиях души», о некоем духовном поиске, который, согласно автору, обречен краху, «распаду». Любопытным образом (как мы уже писали некоторое время назад в нашей статье о «литературных встречах» Одоевцевой и Иванова с французским писателем Жоржем Батаем) в «Распаде атома» обнаруживаются переклички с написанной в 1935 году повестью Жоржа Батая «Небесная синь» (Le Bleu du ciel): см.: *Гольцова Е.* На грани сюрреализма. Франко-российские литературные встречи: Жорж Батай, Ирина Одоевцева и Георгий Иванов // Сюрреализм и авангард. М.: ГИТИС, 1999. С. 105–126.

689

«Появление Пруста в литературе — похоже на открытие радия в химии. Найден новый, неизученный, не похожий ни на что элемент. Действие его на окружающее таинственно — необыкновенная сила разрушения, необыкновенная благотворная сила», — писал Г. Иванов в 1930 году (Анкета о Прусте // Числа (Париж). 1930. № 1. С. 272).

690

См. упомянутую выше нашу статью. К этому можно добавить указание если не на влияние, то на несомненную параллель между прозой Г. Иванова и Г. Миллера. Впрочем, от влияния Миллера Иванов категорически открещивался в письме В. Маркову по поводу «Распада атома»: «Никакого Миллера я и не нюхал, когда его писал — Миллер у нас появился в 1939 году, а Атом (указано на поел. Странице) написан в 1937 г. Я считаю его поэмой и содержание его религиозным» (*Ivanov G., Odojevceva I.* Briefe an Vladimir Markov. 1955–1958. Mit einer Einleitung / Hg. von Hans Rothe. Köln; Weimar; Wien, 1994. S. 69).

691

Светлов М. Стихотворения и поэмы. М.; Л.: Советский писатель, 1966. С. 106–109. Здесь с. 106 и след. (Далее — *Светлов М.* Стихотворения и поэмы). В отличие от общепринятого названия города Гранада, Светлов пользовался словом «Гренада», прочно вошедшим в советскую литературу (примеч. пер.).

692

Михайлик Е. «Гренада» Михаила Светлова: откуда у хлопца испанская грусть? // Новое литературное обозрение. 2005. № 75. С. 242–252. Здесь с. 248.

693

Как известно, отношение между «своим» и «чужим» является темой, широко дискутируемой в социологии и культурологии, описываемой в различных теориях различным образом и с помощью различных понятий. Так, Юрий Лотман говорит о семиосфере, которая осознается в противоположении другим сферам, конструируемым ею с этой целью: «Осознать себя в культурно-семиотическом отношении — значит осознать свою специфику, свою противопоставленность другим сферам. […] Поскольку граница — необходимая часть семиосферы, семиосфера нуждается в „неорганизованном“ внешнем окружении и конструирует его себе в случае отсутствия. Культура создает не только свою внутреннюю организацию, но и свой тип внешней дезорганизации» (*Лотман Ю.* О семиосфере // Труды по знаковым системам. XVII (1984). С. 5–23. Здесь С. 11). В теории систем речь идет о системах и их окружениях, взаимно утверждающих друг друга: системы «конституируются посредством отделения от окружающего мира, стабилизируя релевантную дифференциацию между системой и окружающим: для этого необходимо, чтобы система создала „фильтры“, которые определяют релевантные точки зрения и упорядочивают преференции. […] Посредством селективной обработки информации система формируется как внутренняя модель внешнего мира» (*Willke Helmut.* Funktionen und Konstitutionsbedingungen des normativen Systems der Gruppe // Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 1 (1976). S. 426–450. Здесь S. 426 и след.).

Другие формы путешествия, такие как изгнание или миграция, здесь рассматриваться не будут.

Wolfzettel Friedrich. Zum Problem mythischer Strukturen im Reisebericht // Ders. Reiseberichte und mythische Struktur. Romanistische Aufsätze 1983–2003. Stuttgart: Steiner, 2003. S. 11–38. Hier S. 17.

Ср.: *Fähnders Walter, Plath Nils, Zahn Inka.* Einleitung // Berlin, Paris, Moskau. Reiseliteratur und die Metropolen / Hg. Walter Fähnders / Nils Plath / Hendrik Weber/Inka Zahn. Bielefeld: Aisthesis, 2005. S. 9–29. Hier S. 16. Далее — *Fähnders /Plath / Zahn.* Einleitung.

697

Ibid. S. 14: «Принятое прежде общее определение в равной степени относит к „литературе путешествий“ основанные на фактах и вымышленные тексты, подразумевая под этим путеводители и карманные книги путешественника, научные и научно-популярные описания, дневники путешественников, отчеты и описания в журналах, а также ежедневные газеты, романы и повести, в которых присутствует тема путешествия, а герои отправляются в путешествия или о них рассказывают».

Светлов М. Стихотворения и поэмы. С. 106 и след.

699

Brenner Peter J. Einleitung *I I* Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur / Hg. Ders. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989. S. 7–13. Hier S. 9. К проблеме введения критерия для определения жанра из области внетекстовой реальности см.: *Fuchs Anne, Harden Theo.* Vorwort // Reisen im Diskurs. Modelle der literarischen Fremderfahrung von den Pilgerberichten bis zur Postmoderne / Hg. Anne Fuchs / Theo Harden. Heidelberg: Universitätsverlag G. Winter, 1995. S. XI; *Fähnders / Plath / Zahn.* Einleitung. S. 15f. — с многочисленными дальнейшими указаниями.

Fähnders / Plath / Zahn. Einleitung. S. 15f.

701

Ср.: *WolfzetteI Friedrich.* Beschreiben und Wissen. Überlegungen zum Funktionswandel der Deskription im französischen Reisebericht // Ders. Reiseberichte und mythische Struktur. Romanistische Aufsätze 1983–2003. Stuttgart: Steiner, 2003. S. 58–73. Hier S. 58ff. Далее — *Wolfzettel Friedrich.* Beschreiben und Wissen.

Ibid. S. 68f.

Wolfzettel Friedrich. Beschreiben und Wissen. S. 67.

Ibid.

Ср.: *Jost Herbert.* Selbst-Verwirklichung und Seelensuche. Zur Bedeutung des Reiseberichts im Zeitalter des Massentourismus // Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur / Hg. Peter J. Brenner. Frankftirt am Main: Suhrkamp, 1989. S. 490–507.

При употреблении понятия «стереотип» я опираюсь на следующую дефиницию М. Флейшера: «…стереотипами являются наблюдаемые конструктивные совпадения и конвергенции, регулируемые и внедренные /в сознание/ вероятностью, обусловленные культурой. Эти высказывания когнитивно типизированы и типизируют на основании не-научных критериев с целью функционального, дискурсивно определяемого и дискурсивно направленного обобщения в данном проявлении культуры. Им требуется двойная легитимация: они должны часто встречаться и, соответственно, быть легко узнаваемыми, а также выполнять функции укрепления, отграничивания или дифференциации системы» (*Fleischer Michael.* Stereotype und Normative aus der Perspektive der Systemtheorie // Wiener Slawistischer Almanach 37 [1996]. S. 149–188. Hier S. 180).

Ibid. S. 150.

Ср.: *Ponomarev Evgenij*. Pariser Reiseffihrer // Flüchtige Blicke. Relektüren russischer Reisetexte des 20. Jahrhunderts / Hg. von W.-S. Kissel unter Mitarbeit von Ch. Gölz. Bielefeld: Aisthesis, 2009. S. 471–517.

709

Ср.: *Ponomarev Evgenij*. Die Geographie der Revolution // Berlin, Paris, Moskau. Reiseliteratur und die Metropolen / Hg. Walter Fähnders / Nils Plath / Hendrik Weber / Inka Zahn. Bielefeld: Aisthesis, 2005. S. 191–209. Hier S. 191ff.

Об этом стремлении особенно свидетельствует название путевого очерка Никулина «Письма об Испании», несущего в себе полемический потенциал. Этот очерк повторяет название изданного Василием Боткиным в 1845 году первого посвященного этой стране объемного произведения на русском языке, считавшегося образцовым до XX века главным справочным пособием об Испании, хотя Боткин, несмотря на сразу заявленное им намерение разрушить стереотипное восприятие Испании, неизбежно создал новые клише (ср.: *Алексеев М.* Очерки испано-русских литературных отношений XVI–XIX веков. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1964. С. 171–206). Новые «письма об Испании», со своей стороны, были призваны опровергнуть эти клише и наконец показать советскому читателю «настоящую Испанию».

711

Ср., например, у Пушкина «Я здесь, Инезилья»: *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. М.: Художественная литература. Т. 2. С. 242; или «Ночной зефир струит эфир» (Там же. Т. 1. С. 244). См. также: *Прутков Козьма.* Сочинения. М.: Правда, 1982. С. 55.

Wolfzettel Friedrich. Beschreiben und Wissen. S. 60.

Никулин Л. Письма об Испании. М.: Художественная литература, 1935. С. 29. Далее — *Никулин Л.* Письма об Испании.

Никулин Л. Письма об Испании. С. 25 и след.

Там же. С. 26 и след.

Лотман Ю. Современность между Востоком и Западом // Знамя. 1997. № 9. С. 157–162. Здесь с. 157 и след.

Никулин Л. Письма об Испании. С. 39 и след.

Там же. С. 186.

719

Там же. С. 195.

Там же. С. 102 и след.

Там же. С. 60.

Если сказать точнее, кажется, что Никулин *лишен права* восхищаться красотой старой испанской архитектуры: «Кто из нас, современников века революции, может беззаботно отдаться чувствительности, сентиментальным восторгам путешественников прошлого века […]?» (*Никулин Л.* Письма об Испании. С. 248 и след.); «Я предвижу суровые окрики и отчасти винюсь в том, что несколько увлекся путешествием в средние века. […] У меня есть оправдание, это оправдание — в уважении к труду и мастерству простого народа…» (Там же. С. 252 и след.).

Там же. С. 142.

Там же. С. 256. См. также с. 164–168.

725

Никулин Л. Письма об Испании. С. 241. См. также с. 31, 38, 50, 89, 164, 184–197 и след.

Там же. С. 65, 120 и след.

Там же. С. 52.

Там же. С. 47.

729

Там же. С. 52. Именно произведения трех названных авторов создали образ романтической Испании в русской литературной традиции. Однако эти произведения передают для Никулина «верный» образ этой страны, в противоположность «ненастоящей» Испании Чайковского, Каульбаха и Немировича-Данченко, хотя в пользу этого противопоставления не приводится никаких доводов.

Там же.

Эти строки были добавлены Никулиным позднее и рассказывают о восстании астурийских горняков осенью 1934 года, кроваво подавленном отрядами Франко.

Там же. С. 4.

Понятие «идеологический» используется здесь и далее нейтрально для обозначения признаков, которые, в противоположность «национальным» особенностям, относятся к социально-политической позиции того или иного человека.

Ср.: *Кларк К.* Положительный герой как вербальная икона // Соцреалистический канон / Изд. Г. Гюнтер и Е. Добренко. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2000. С. 569–584. Далее — *Кларк К.* Положительный герой как вербальная икона.

Никулин Л. Письма об Испании. С. 166.

Там же. С. 274.

Эренбург И. Испания. М.: Федерация, 1932. Далее — *Эренбург И.* Испания.

Эренбург И. Испания. С. 52–53.

Кольцов М. Испанская весна // Кольцов М. Избранное. М.: Правда, 1985. С. 310–358. Здесь с. 318 и след. Далее — *Кольцов М.* Испанская весна.

Ср.: *Hundhausen Carl.* Propaganda Grundlagen. Prinzipien. Materialien. Quellen. Essen: W. Girardet, 1975. S. 14–18.

Эта оппозиция встречается, например, в «Евгении Онегине» Пушкина, в «Анне Карениной» Л. Толстого, а также во множестве других произведений русской классической литературы.

Эренбург И. Испания. С. 43.

Там же. С. В. Ср. также *Кольцов М.* Испанская весна. С. 316.

Ср.: *Fähnders Waller / Plath Nils / Zahn Inka.* Einleitung с многочисленными дальнейшими указаниями.

Ср.: *Кольцов М.* Испанская весна. С. 310–316, 331 и след.

Ср.: Там же. С. 310 и след.

Кольцов М. Испанская весна. С. 333 и след.

Эренбург И. Испания. С. 182–183.

Подробнее об этом см.: *Margulis Natalia.* «Unsere Heimat ist jetzt Madrid…» Der Spanische Bürgerkrieg in der Literatur des russischen Exils // Exklusion: Chronotopoi der Ausgrenzung in der russischen und polnischen Kultur des 20. Jahrhunderts / Hg. Wolfgang S. Kissel / Franziska Thun-Hohenstein. München: Sagner, 2006. S. 111–136.

750

Ср.: *Parr Rolf*. Exotik, Kultur, Struktur. Tangenten dreier Perspektiven bei Claude Lévi-Strauss // KultuRRevolution 12.32/33. Essen: Klartext, 1995. S. 22–28. Hier S. 22: Минимальная дефиниция характеризует «экзотизм» как дискурс, в котором «экзотически-чужое» служит в качестве фона для проекции собственных представлений, желаний и фантазий. Конструктивной является при этом пространственно-временная ось: «прежде/теперь» или «там/здесь», парадигматически быстро развивающаяся в бинарные оппозиции «дикий/цивилизованный», «хороший/плохой» и «женский/мужской».

751

Еще один пример стереотипного восприятия Испании Эренбургом: «Рядом с французами испанцы кажутся первобытными, несмотря на всю пышность их истории […] Это, конечно, не дети, но это люди, не духи в брюках и не манекены из „Галери Лафайет“. Я настаиваю на цельности материала. Это можно проследить на природе: здесь горы — горы, степи — степи. Это можно увидеть и за обеденным столом: испанская кухня гордится не столько искусством обработки, сколько добросовестностью продуктов: девственно белый хлеб, густое вино, ягненок, рыба […] человек здесь слишком человек» (*Эренбург И.* Испания. С. 171).

Так, например, следующее высказывание противоречит многократно встречавшимся у Эренбурга пассажам об испанском рыцарстве: «В Бадахосе, когда в казино входит дама, почтенные посетители встают: это народ рыцарей. В Бадахосе, как и в других городах Испании, рыцари дома от поры до времени лупят своих дам: и галантность и побои равно входят в быт» (Там же. С. 13).

753

Кольцов М. Испанская весна. С. 323: «Немецкий рабочий туговат на подъем там, где дело касается нарушения утрамбованной „благоприличной“ буржуазной обстановки. Его испанские товарищи воспитаны хозяевами на лицемерии внешних церемоний; им, этим нищим, ограбленным и оплеванным труженикам, издавна вбиты в голову кавалерственные жесты богатых гидальго».

Самый положительный герой кольцовского очерка, коммунистический агитатор из Севильи, не имеет никаких национальных черт и почти полностью деперсонализирован (ср.: *Кларк К.* Положительный герой как вербальная икона. С. 571): «Смуглый молодой человек, или просто парень, или даже парнишка. Есть такие вневозрастные облики у людей» (*Кольцов М.* Испанская весна. С. 337). Его образ состоит из признаков, входящих в каталог качеств революционера в социалистическом реализме: улыбка, быстро сходящая с серьезного лица, когда речь идет «о деле», ясное революционное мышление, мужественность и пылкость (Там же. С. 337–345).

Там же. С. 316.

Кольцов собрал свои очерки в 1938 году в «Испанский дневник». Первое развернутое собрание очерков Эренбурга появилось только в 1986 году под названием «Испанские репортажи».

Кольцов М. Испанский дневник. М.: Советский писатель, 1957. С. 72 и след. Далее — *Кольцов М.* Испанский дневник.

Там же. С. 373 и след.

759

Эренбург И. Испанские репортажи. М.: Издательство Агентства печати «Новости», 1986. С. 179. Далее — *Эренбург И.* Испанские репортажи.

Там же. С. 131 и след.

Ср.: *Эренбург И.* Испанские репортажи. С. 42, 179.

Подробнее об этом см.: *Margulis Natalia.* «Wieso ein Deutscher — ein Spanier ist er!» Nationale Stereotype und ideologische Bilder in Beispielen der russischen Literatur zum Spanischen Bürgerkrieg 1936–1939 // Stereotyp und Geschichtsmythos in Kunst und Sprache. Die Kultur Ostraitteleuropas in Beiträgen zur Potsdamer Tagung, 16.-18. Januar 2003 (Vergleichende Studienzuden Slavischen Sprachen und Literaturen. Bd. 11) / Hg. Katrin Berwanger / Peter Kosta. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2005. S. 333–352.

763

Кольцов М. Испанский дневник. С. 340 и след.

Там же. С. 234.

Кольцов М. Испанский дневник. С. 315.

Там же. С. 610.

Светлов М. Стихотворения. С. 107 и след.

Эренбург И. Испания. С. 145.

769

Светлов М. Заметки // 2004. № 5. С. 82–85. Здесь С. 84.

770

Lasker-Schüler Else. Mein Herz. Ein Liebesroman mit Bildern. (München; Leipzig, 1912) Nendeln / Liechtenstein: Kraus-Reprint, 1973. S. 20f., 37f., 83 u. 99. Послания, которые Эльза Ласкер-Шулер отправляла в Норвегию своему мужу Герварду Вальдену и сопровождающему его в путешествии Курту Нейману, рассказывают о берлинской богемной жизни автора и тамошних художников. В отличие от пишущего письма героя В. Шкловского, она, как правило, снабжала себя, а также своих любовников, друзей, подруг и знакомых вымышленными псевдонимами, которые, однако, как свидетельствует уже подзаголовок, указывают на «действительно […] существующих людей». Как будет показано, односторонняя переписка обнаруживает много общего с письмами Шкловского из «ZOO», базирующегося не только на городской жизни Берлина — как, например, в бурной сцене в кафе. В известной мере Ласкер-Шулер тоже пишет не впрямую, прежде всего о своих любовных аферах — /не/ о любви к своему адресату Герварду, который во время путешествия познакомился со шведкой, что в конечном итоге привело к разводу. Одновременно корреспондентка то и дело посмеивается над жанром любовного послания и сжимает жизнь берлинского мегаполиса до метафоры, до в равной мере воскрешающих надежды и внушающих отчаяние «уловок». Такого рода свободное обращение с эпистолярным жанром любовного послания можно проследить и в переписке между замужней сестрой адресата Шкловского — Лилей Брик и ее поклонником Владимиром Маяковским (ср.: «Любовь это сердце всего». В. В. Маяковский и Л. Ю. Брик: переписка 1915–1930 годов. М.: Книга, 1991). То обстоятельство, что корреспонденция Ласкер-Шулер цитируется здесь столь подробно, связано с моим посвящением одному из адресатов.

771

Benjamin Walter. Berliner Kindheit um Neunzehnhundert // Ders. Gesammelte Schriften. Bd. 4,1 / Hg. Tillmann Rexroth / Hermann Schweppenhäuser / Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972. S. 235–305. Hier S. 240.

Benjamin Walter. Moskau // Ders. Gesammelte Schriften. Bd. 4,1. S. 316–348. Hier S. 316.

Кроме того, примечательно, что Шкловский выбрал для своей автобиографии, написанной в 1923 году, т. е. в возрасте тридцати лет, название «Сентиментальное путешествие» (см.: *Шкловский В.* Сентиментальное путешествие. М.: Новости, 1990). В этом сочинении, названном в подзаголовке «Воспоминания 1917–1922», речь идет как о мемуарах, так и о документированных описаниях Октябрьской революции в России, о Гражданской войне, а также переживаниях этого и более позднего времени за границей, куда относится и берлинская эмиграция. В отличие от «Sentimental Journey through France and Italy» Лоренса Стерна 1768 года, написанного с точки зрения впечатлительного пастора мистера Йорика, автобиографические и фактографические описания Шкловского получают негативную окраску — прежде всего вследствие изображения войны и ее последствий. Тем самым они противоречат возврату к сентиментализму, и название, таким образом, становится антитезисом практически одноименного английского текста-предшественника. Это касается и созданного Карамзиным русского жанра описания путешествия, многостороннего как в формальном, так и в содержательном отношении, к которому примыкают оба произведения Шкловского, желающего в качестве представителя теории литературного формализма (в частности, «литературы факта») обновить его.

Ср. *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Письма русского путешественника // Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л.: Наука, 1984. С. 564 и след.

775

Шкловский В. ZOO, или Письма не о любви. Берлин: Геликон, 1923. С. 9. Далее — *Шкловский В.* ZOO, или Письма не о любви.

Там же. С. 9.

777

Шкловский В. ZOO, или Письма не о любви // Шкловский В. Собр. соч.: В 3 т. М.: Художественная литература, 1973. С. 163–230. Здесь с. 166. Далее — *Шкловский В.* ZOO, или Письма не о любви. 1973.

Mierau Fritz. Die Hamburger Rechnung. Zur Topographie der russischen Deutschland-Mythen // Fantaisies russes. Russische Filmmacher in Berlin und Paris 1920–1930 / Red. Jörg Schöning. Hg. Wolfgang Jacobsen / Jörg Schöning. München: Text + Kritik, 1995. S. 157–163. Hier S. 159.

Ibid.

Ср.: *Шкловский В.* ZOO, или Письма не о любви. С. 19, 21.

781

Там же. С. 19 и след.

Там же. С. 21. Уже в своем первом ответном письме Аля просит прекратить любовные признания (Там же. С. 21). Так как она пишет письма и своей сестре в Москву, возникает параллель с Эльзой Триоле, чья сестра Лиля Брик тоже жила в Москве. Об этом свидетельствует и то обстоятельство, что Шкловский посвятил Эльзе Триоле свою книгу, назвав ее «Третьей Элоизой». В своей автобиографии Илья Эренбург характеризовал женские письма в этом произведении как аутентичные: «Эта книга […] способствовала рождению писательницы […]. Эльза […] Триоле жила тогда в Берлине […]. Шкловский включил в свою книгу „Цоо“ четыре или пять писем Эльзы» (*Эренбург И.* Люди, годы, жизнь // Эренбург И. Собр. соч.: В 10 т. М.: Художественная литература, 1966. Т. 8. С. 413 и след.). На их происхождение Шкловский намекает в своем добавленном предисловии 1924 года (см.: *Шкловский В.* ZOO, или Письма не о любви. 1973. С. 166), которое в любом случае воспринимается как часть фикции. Кроме того, он указывает в третьем предисловии 1963 года на Алин — alias Ėl’zas — более поздний успех в качестве французской писательницы Эльзы Триоле (Там же. С. 167).

783

См.: *Шкловский В.* ZOO, или Письма не о любви. С. 27.

См.: *Достоевский Ф. М.* Бедные люди // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972. Т. 1. С. 13–108. Немолодой титулярный советник с говорящей фамилией Макар *Девушкин* переписывается в романе с юной Варей, в которую он влюблен. При этом проявляется много соответствий с эпистолярным стилем западноевропейского романтизма, на который ориентируется «девственный» Девушкин в своих любовных отношениях. Так Достоевский примыкает к сентиментальной традиции эпистолярной литературы — по ее образцу живущий в бедности Девушкин обращается к своему идеалу.

Пародия прочитывается здесь и исходя из теории *символически генерализирующих средств коммуникации* Н. Лумана, к которым он причисляет и любовь (см.: *Luhmann Niklas.* Liebe als Passion. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994. S. 21–39). Чтобы обозначить свою терминологию, Луман выделяет в этих средствах «коммуникативные указания» (ср. S. 22f.) и их семантику, определяющую обстоятельства: «Любовь как медиум является не чувством, а коммуникативным кодом, по правилам которого можно выражать, изображать, симулировать, подчинять других, отвергать и, если соответствующая коммуникация реализуется, приспосабливаться ко всем последствиям» (S. 23; ср. также S. 27. См.: *Luhmann Niklas.* Die Gesellschaft der Gesellschaft 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. S. 344–348). В эпистолярном романе Шкловского эта коммуникация осуществляется даже вопреки запрету писать о любви. Таким образом, переписка повествует и о «невероятности коммуникации» (*Luhmann Niklas.* Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation // Ders. Soziologische Aufklärung 3. Opladen: Westdt., 1981. S. 25–34). Как явствует уже из названия романа, речь идет о переписке, в которой коммуницирующая роль любви не должна иметь успеха. Именно так с читательской стороны повышается вероятность передачи опыта изгнания и соответственно бесперспективности существования в берлинской ссылке.

Шкловский В. ZOO, или Письма не о любви. С. 85.

Ср. также: *Schlögel Karl.* Das Domizil eines Schattenreichs. Russische Emigranten im Berlin der zwanziger Jahre // Frankfurter Allgemeine Zeitung. Nr. 175 (01.08.1987). o. S.

788

По причине звукового и (типо-)графического сходства со словом Зоо(парк) немецкое слово понятно и русскому читателю, причем латинское написание позволяет вернуться к немецкой реалии.

Ср.: *Lukács Georg.* Erzählen oder Beschreiben // Ders. Probleme des Realismus. Berlin: Aufbau, 1955. S. 103–145.

Цит. по: *Bachmann-Medick Doris.* Fremddarstellung und Lüge: Übersetzung als kulturelle Übertreibung am Beispiel von Münchhausens Lügengeschichten // Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen / Hg. Doris Bachmann-Medick. Berlin: Schmidt, 1997. S. 42–68. Hier S. 45.

791

Шкловский В. ZOO, или Письма не о любви. С.71.

792

Там же. С. 71. В появившемся в то же время стихотворении Вл. Ходасевича без названия из цикла «Европейская ночь», в котором также описываются берлинские улицы, негативное восприятие усиливается: «Дома — как демоны, Между домами — мрак» (*Ходасевич Вл.* Собр. стихов: В 2 т. / Изд. Ю. Колкера. Paris: Pr. Libre, 1983. Т. 2. С. 1–49). Здесь с. 14.

793

См.: *Шкловский В.* Искусство как прием // Шкловский В. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 9–23.

Там же. С.14. Хорошим примером служит автору рассказ Льва Толстого «Холстомер», в котором характерные человеческие притязания осмысливаются лошадью.

795

Ср.: *Шишкин В.* Русский мифологический словарь. Екатеринбург: Уральское издательство, 2001. С. 223.

Hansen-Löve Aage. «Wir wußten nicht, daß wir Prosa sprechen». Die Konzeptualisierung Rußlands im russischen Konzeptualismus. «Mein Russland». Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen / Hg. ders. (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 44). München, 1997. S. 423–507. Hier S. 438. Vgl. auch S. 428 u. 437ff. und ders. «Muchi — Russkie, Literatumye». Studia Litteraria Polon-Slavica, 4. Warszawa: SOS, 1999. S. 95–132.

Шкловский В. ZOO, или Письма не о любви. С. 105. Согласно Бурхарду, писатель «был принужден советским правительством к изгнанию в 1922 году», но уже на следующий год из Берлина добился амнистии. (*Burchard Amory.* Klubs der russischen Dichter in Berlin 1920–1941. Institutionen des literarischen Lebens im Exil. Munchen: Sagner, 2001. S. 87). Это намерение часто прослеживается в данном романе, как и в цитируемом здесь прошении.

798

Гоголь Н. В. Старосветские помещики // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 9 т. М.: Русская книга, 1994. Т. 1. С. 197–217. Здесь с. 201.

Там же. С. 201.

800

Там же.

801

McLuhan Marschall Die raagischen Kanäle / Understanding Media. Dresden / Basel: Kunst, 1995. S. 290. Далее — *McLuhan Ì.* Die magischen Kanäle.

802

Simmel Georg. Exkurs über den Fremden // Ders. Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Bd. 2. Berlin: Duneker & Humblot, 1958. S. 509–512. Hier S. 512. Далее — *Simmel Georg.* Exkurs über den Fremden.

803

Ср.: Ibid. S. 509.

Ibid. S. 510. Оба определяющие пространство определения социолог толкует не только локально, но и символически (ср. S. 509).

Ibid. S. 510.

806

Ibid. S. 509. Соответственно Зиммель включает экскурс 1908 года в свое исследование, посвященное перемене мест и странствиям (ср. «Der Raum und die räumlichen Ordnungen der Gesellschaft», ibid. S. 460–529).

807

Шкловский В. ZOO, или Письма не о любви. С. 71.

Simmel Georg. Exkurs über den Fremden. S. 510.

809

Шкловский В. ZOO, или Письма не о любви. С. 105.

Simmel Georg. Exkurs über den Fremden. S. 510.

811

Simmel Georg. Die Großstadte und das Geistesleben // Gesamtausgabe. Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908, Bd. 7/1 / Hg. Rüdiger Kramme / Angela Rammstedt / Otthein Rammstedt. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995. S. 116–131. Hier S. 131.

Шкловский В. ZOO, или Письма не о любви. С. 105.

Vgl. *Simmel Georg.* Exkurs über den Fremden. S. 130f.

814

Шкловский В. ZOO, или Письма не о любви. 1973. С. 173. Этот пассаж и следующая цитата (см. примеч. 46 /В фале — примечание № 815 — *прим. верст.*/) отсутствуют в первой русской публикации 1923 года и, возможно, происходят из более позднего издания. Насколько большую роль здесь играло вмешательство цензуры, остается неясным, но в любом случае его можно заметить — ведь все русские варианты ZOO отличаются друг от друга (ср. также примеч. 13 /В фале — примечание № 782 — *прим. верст.*/).

815

Шкловский В. ZOO, или Письма не о любви. 1973. С. 175.

816

Там же.

817

Ср.: *Foucault Michel.* Andere Räume // Aisthesis. Wahmehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik / Hg. Karlheinz Barck u. a. Leipzig: Reclam, 1990. S. 34–46.

McLuhan Marschall. Die magischen Kanäle. S. 308.

Ibid. S. 308.

McLuhan Marschall. Die magischen Kanäle. S. 295.

821

Шкловский В. ZOO, или Письма не о любви. С. 83.

Там же. С. 85.

823

Там же. С. 71.

Там же. С. 84.

825

Там же. С. 72.

Там же. С. 97.

McLuhan Marschall. Die magischen Kanäle. S. 295.

Шкловский В. ZOO, или Письма не о любви. С. 58.

Это напоминает роман «Бебукин» (1912) Карла Эйнштейна, так как его произведение отличается произвольным построением, которое часто не подчиняется никакой логике, обычно следуя некой фантастической, кубистской причинности. Вследствие этого герой близится к безумию (vgl. *Einstein Carl.* Bebuquin. Stuttgart: Reclam, 1985).

См. подробнее: *Forsdick Ch.* Travel in the Twentieth-Century French and Francophone Cultures: The Persistence of Diversity. Oxford: Oxford University Press, 2005; *Scott D.* Semiologies of Travel. From Gautier to Baudrillard. Cambridge University Press, [2004]; *Fussel P.* Abroad. British Literary Traveling Between the Wars. New York, Oxford: Oxford University Press, 1980; *Healey K. J.* The Modernist Traveler. French Detours, 1900–1930. Lincoln and London, University of Nebraska Press, [2003]; Reisekultur in Deutschland: Von der Weimarer Republik zum «Dritten Reich» / Hg. Von Peter J. Brenner. Tubingen: Niemeyer, 1997; *Schweizer B.* Radicals on the Road. The Politics of English Travel Writing in the 1930s. Charlottesville; London: University Press of Virginia, [2001]; Cultural Encounters. European Travel Writing in the 1930s / Ed. by Ch. Burdett, D. Duncan. New York, Oxford: Berghahn Books, [2002].

831

Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 6. С. 197. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте: М с указанием тома и страницы.

В последующих парижских травелогах, ориентированных на Маяковского, этот тезис упрочится. Ср., напр., у Л. Никулина: «В Париже можно представить себе город ближайшего будущего. Особенно ясно можно представить себе его вечером, когда […] электрические рекламы превращают ночь в день» (*Никулин Л.* Вокруг Парижа (Воображаемые прогулки). М.: Земля и фабрика, [1929]. С. 98. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте: *Никулин,* с указанием страницы).

833

Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский указали на близкое сходство этой формулы Маяковского с фразой из «Писем русского путешественника» Н. М. Карамзина (см.: *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской культуры. С. 532).

Перцов В. Маяковский. Жизнь и творчество в последние годы. 1925–1930. М.: Наука, 1965. С. 75.

835

М. Балина считает, что «…оговорка-извинение за мимолетный восторг…» — постоянное свойство советского путевого очерка: *(Балина М.* Литература путешествий // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000. С. 905).

836

Н.П.В. Маяковский в Париже // Последние новости. 1927.9 мая. № 2238. С. 2.

Ленинград. 1924. № 21. С. 7.

838

Последние новости. 1927. 15 июня. № 2275. С. 3.

Там же. 5 мая. № 2234. С. 3.

840

А.Б. На лекции Луначарского // Последние новости. 1927. 27 мая. № 2256. С. 3.

Слонимский М. Западники // Слонимский М. Сочинения. М.; Л.: Земля и фабрика, [1929]. Т. II. С. 16. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте: Слонимский, с указанием страницы.

842

Gove Ph. B. The Imaginary Voyage in Prose Fiction. A History of Its Criticism and a Guide for Its Study, with an Annotated Check List of 215 Imaginary Voyages from 1700 to 1800. [London]: The Holland Press, 1961. P. 159.

Healey K. J. The Modernist Traveler. P. 17.

Fussel P. Abroad. British Literary Traveling Between the Wars. P. 113–116 (глава «L'Amour de Voyage»).

Инбер В. Америка в Париже. М.; Л.: Госиздат, 1928. С. 76–77. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте: Инбер, с указанием страницы.

Форш О. Под куполом. Л.: Прибой, 1929. С. 32.

847

РГАЛИ. Ф. 1305. Оп. 1. Ед. хр. 64. Л. 8.

848

РГАЛИ. Ф. 1305. Оп. 1. Ед. хр. 64. Л. 8–9.

849

РГАЛИ. Ф. 1305. Оп. 1. Ед. хр. 64. Л. 11.

Эренбург И. Виза времени. 2-е изд., доп. [Л.]: Изд-во писателей в Ленинграде, [1933]. С. 29. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте: Эренбург, с указанием страницы.

851

Ср. у В. Инбер: «…человеческая улитка, рожденная в „век машины“, в век „мотивированных движений“, должна иметь соответствующую „мотивированную“ раковину» (Инбер, 178).

852

РГАЛИ. Ф. 1072. Оп. 4. Ед. хр. 16. Л. 27.

Бахтин М. Работы 20-х годов. Киев: Next, 1994. С. 116. Далее — *Бахтин М.* Работы 20-х годов.

Там же. С. 118.

Morson Saul Gary, Emerson Caryl. Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics. Stanford: Stanford University Press, 1990. S. 66.

Бахтин М. Работы 20-х годов. С. 116.

857

Там же. С. 119.

Бахтин М. Работы 20-х годов. С. 166.

859

Там же. С. 154.

Бахтин М. Работы 20-х годов. С. 160.

861

Эренбург И. О моем Париже // Советское фото 4–5 (1934). Цит. по: *Попов В., Фрезинский Б.* Илья Эренбург в 1932–1935 году. Хроника жизни и творчества (в документах, письмах, высказываниях в прессе, свидетельствах современников). СПб.: Lina, 2001. Т. 3. С. 163. Далее — *Попов В., Фрезинский Б.* Илья Эренбург в 1932–1935 году.

862

Эренбург И. Мой Париж. М.: Изогиз, 1933. С. 66. Далее — *Эренбург И.* Мой Париж.

863

Там же. С. 60.

Эренбург И. Мой Париж. С. 52.

865

Там же. С. 50.

Эренбург И. Мой Париж. С. 59.

867

Там же. С. 35.

Эренбург И. Мой Париж. С. 32.

869

Эренбург И. Мой Париж. С. 177.

Там же. С. 179.

Эренбург И. Мой Париж. С. 60, 62.

Там же. С. 67.

См.: *Лисицкий Э., Эренбург И.* Блокада России кончается // Вещь. 1922. № 1/2. С. 1–4. Здесь с. 4. См. также: *Grübel Rainer.* Russischer Konstruktivismus. Künstlerische Konzeptionen, literarische Theorie und kultureller Kontext. Wiesbaden: Harrasowitz, 1981. S. 21–24. (Opera Slavica NF 1).

Эренбург И. И все-таки она вертится. М.; Берлин: Геликон, 1922. С. 71.

Там же. С. 127. Выделено в оригинале.

Там же. С. 136.

877

Ср. в этой связи: *Siegel Holger*. Ästhetische Theorie und künstlerische Praxis bei Il'ja Ėrenburg 1921–1932. Studien zum Verhältnis von Kunst und Revolution. Tübingen: Gunter Narr, 1979. S. 107–178.

Эренбург И. Тринадцать трубок. М.; Берлин: Геликон, 1923. С. 9.

879

Эренбург И. Тринадцать трубок. М.; Берлин: Геликон, 1923. С. 183.

Эренбург И. Машина и искусство // Эренбург И. Белый уголь, или Слезы Вертера. Л.: Прибой, 1928. С. 25–32, 31.

881

«Тоска по человеку овладела одновременно читателем и писателем. События, состояния, идеи, даже „атмосфера“, все это описано самым тщательным образом. Кто не знает сегодня, что такое голод, бронепоезд или классовое сознание? А человек? Где герой, автор, режиссер и невольные актеры этой бесконечной трагедии?» (*Ėrenburg Il'ja.* Die heutige russische Literatur / Пер, с рус. манускрипта К. Розенберг// Die Neue Rundschau 1 (1929) S. 261–268, 264).

Савич О., Эренбург И. Мы и они. Франция. Берлин: Петрополис, 1931. Антология не могла появиться в Москве, так как издатели поместили в ней и короткий текст Троцкого.

Rubenstein Joshua. Tangled loyalties. The life and times of Ilya Ehrenburg. New York: Basic Books, 1996. S. 122.

Ėhrenbourg Ilya. Duhamel, Gide, Malraux, Mauriac, Morand, Romains, Unamuno vus par un écrivain d'U.R. S. S. Paris: Gallimard, 1934. S. 23.

Ibid. S. 56.

886

Marcou Lilly. Ilya Ehrenbourg. Un homme dans son siècle. Paris: Plon, 1992. P. 123; Ewa Bérard. La vie tumultueuse d'llya Ehrenbourg. Paris: Ramsay, 1991. S. 184.

887

Попов В., Фрезинский Б. Илья Эренбург в 1932–1935 году. С. 87, 95. Столь же негативно отозвалась о нем «Вечерняя красная газета», поддержку Эренбург получил от «Литературной газеты» и «Пролетарского фото».

888

Малая Советская энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1931. Т. 10. С. 312.

889

Laychuk Julian L. Ilya Ehrenburg. An Idealist in an Age of Realism. Bern: Lang, 1991. S. 380.

Klimenko Michail. Ehrenburg. An Attempt at a Literary Portrait. New York: Lang, 1990. S. 52.

891

Громов Е. Власть и искусство. М.: Республика, 1998. С. 83 и след.

Геритейн Э. Мемуары. СПб.: Inapress, 1998. С. 37.

893

Ср.: *Лотман Ю. М.* О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Таллинн: Александра, 1992. Т. 1. С. 409; *Ольшевская Л. А., Травников С. Н.* «Умнейшая голова России…» // Путешествие стольника П. А. Толстого по Европе 1697–1699. М.: Наука, 1992. С. 251–291. Жанр образовательного путешествия достигает своей литературной кульминации в «Письмах русского путешественника» (1792) Н. М. Карамзина и развивается до 1840-х годов. Ср.: «Парижские письма» П. В. Анненкова и «Письма об Испании» В. П. Боткина.

Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука. 1976. Т. 5. С. 48.

895

Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука. 1976. Т. 5. С. 63.

896

Город в «Конь блсд», как пишет Брюсов К. И. Шутовскому, не Париж, Лондон или Нью-Йорк, но город будущего (*Брюсов В.* Собр. соч. М.: Художественная литература, 1973. Т. 1. С. 637).

897

Белый А. Париж // Белый Андрей. Между двух революций. М.: Художественная литература, 1990. С. 128–130.

Уже в 1870-е годы беллетризованные путевые отчеты писал наряду с другими геолог князь П. А. Кропоткин, более известный как анархист.

Levi-Strauss Claude. Tristes Tropiques (1955). Цит. по нем. изд.: Traurige Tropen. Leipzig: Reclam, 1988. S. 7, 8. Во всяком случае, Клиффорд Гирц, наряду с другими, также считает «Печальные тропики» «туристическим путеводителем». Ср.: *Geertz Clifford.* Die künstlichen Wilden. Anthropologen als Schriftsteller. München; Wien: Hanser, 1990. S. 48.

900

О раздвоении интеллектуального сознания, возникшем вследствие советского идеологического деления мира, см., в частности: Жак Деррида в Москве. Деконструкция путешествия / Изд. М. Рыклина. М.; Ad Marginem, 1993.

901

Дневниковая запись от 21 июля 1918 года: *Вернадский В. И.* Дневники 1917–1921. Киев: Наукова думка, 1994. С. 118. Далее — *Вернадский В. И.* Дневники 1917–1921.

902

Владимир Вернадский. Жизнеописание. Избранные труды. Воспоминания современников. Суждения потомков (Открытия и судьбы) / Изд. Г. П. Аксенова. М.: Современник, 1993. С. 123. Далее — Открытия и судьбы.

903

Ср.: *Аксенов Г. П.*, Вернадский. М.: Молодая Гвардия, 2001. С. 65. Далее — *Аксенов Г. П.* Вернадский.

Ср.: Открытия и судьбы. С. 59.

905

Письмо к жене от 10–11 июля 1890 года: *Вернадский В. И.* Письма Н Е. Вернадской. М.: Наука, 1991. С. 72.

Вернадский В. И. Письма Н. Е. Вернадской. М.: Наука, 1991. С. 72.

907

Цит. по: Открытия и судьбы. С. 534.

Аксенов Г. П. Вернадский. С. 222.

Вернадский В. И. Письма Н. Е. Вернадской. С. 72.

Достаточно упомянуть членство Вернадского в либерально-демократической партии кадетов.

911

Дневниковая запись от 15.9.1906; цит. по: *Аксенов Г. П.* Вернадский. С. 141.

Аксенов Г. П. Вернадский. С. 147.

913

Там же. С. 148.

Не случайно издание сочинений Вернадского (ср.: «Открытия и судьбы») проиллюстрировано изображениями фантастических ландшафтов мистика и художника Николая Рериха.

Аксенов Г. П. Вернадский. С. 217.

916

Дневниковая запись от 18.4.-1.5.1918 года: *Вернадский В. И.* Дневники 1917–1921. С. 76.

917

Сокращенное название Конституционно-демократической партии.

Аксенов Г. П. Вернадский. С. 242.

919

Ср.: *Вернадский В. И.* Из дневника // Прометей (М.). 1988. № 15. С. 112–119. Далее — *Вернадский В. И.* Из дневника.

920

Там же. С. 112.

Здесь не место углубляться в то, насколько «религия человечества» Огюста Конта наряду с русской религиозной философией повлияла на понимание религии Вернадским.

Вернадский В. Из дневника. С. 114.

923

Открытия и судьбы. С. 210–212.

Ср.: *Аксенов Г. П.* Вернадский. С. 292.

925

Дневниковая запись конца 1921 года. Цит. по: *Аксенов Г. П.* Вернадский. С. 293.

926

Ср.: *Kuczynski I.* Verunsicherung und Selbstbehauptung — der Umgang mit dem Fremden in der englischen Reiseliteratur des 18. Jahrhunderts // Reisen im Diskurs. Modelle der literarischen Fremderfahrung von den Pilgerberichten bis zur Postmoderne / Hg. Anne Fuchs. Heidelberg: Winter, 1995. S. 56.

927

Открытия и судьбы. С. 298.

Незадолго до смерти (Вернадский умер в 1945 году) он неожиданно получает даже Сталинскую премию.

Ср.: *Аксенов Г. П.* Вернадский. С 298–299.

930

Дневниковая запись от 11 августа 1923 года. Цит. по: *Аксенов Г. П.* Вернадский. С. 303.

931

Дневниковая запись от 4 декабря 1922 года. Цит. по: Открытия и судьбы. С. 215–216.

Там же. С. 70.

933

Ср.: *Вернадский В.* Из дневника. С. 70–71.

Ср.: *Семенова С.* Вернадский и русский космизм // Открытия и судьбы: Владимир Вернадский. Жизнеописание // Открытия и судьбы. С. 596–646; *Schlögel Karl.* Jenseits des großen Oktober. Das Laboratorium der Moderne. Petersburg 1909–1921. Berlin: Siedler, 1988, S. 463; *Heller Leonid / Niqueux Michel.* Histoire de l'utopie en Russie (1995). Цит. по нем. изд.: Geschichte der Utopie in Rußland. Bietigheim-Bissingen / Ed. Tertium, 2003. S. 204, 284.

935

Цит. по: *Аксенов Г. П.* Вернадский. С. 363.